ପାଠଚକ୍ର ପ୍ରବନ୍ଧାବଳୀ

(ନାଟକ ବିଶେଷାଙ୍କ)

୨୦୦୪-୦୬



ସ୍ନାତକୋତ୍ତର ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗ,
ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ, ବାଣୀବିହାର
ଭୁବନେଶ୍ୱର

ପାଠଚକ୍ର ପ୍ରବନ୍ଧାବଳୀ

(ନାଟକ ବିଶେଷାଙ୍କ)

(୨୦୦୪-୦୬)

ସଂପାଦନା

ଡ. ସଂଘମିତ୍ରା ମିଶ୍ର

ପ୍ରକାଶକ:

ସ୍ନାତକୋତ୍ତର ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗ,

ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ, ବାଣୀବିହାର

ଭୁବନେଶ୍ୱର-୪

ପାଠଚକ୍ର ପ୍ରବନ୍ଧାବଳୀ
(ନାଟକ ବିଶେଷାଙ୍କ)
(୨୦୦୪-୦୬)

ସଂପାଦନା:
ଡ. ସଂଘମିତ୍ରା ମିଶ୍ର

ପ୍ରକାଶକ:
ସ୍ନାତକୋତ୍ତର ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗ,
ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ, ବାଣୀବିହାର
ଭୁବନେଶ୍ୱର-୪

ମୁଦ୍ରଣ:
କ୍ରିଏଟିଭ୍ ଅଫସେଟ୍,
ଏନ୍-୬,୪୨୮, ଆଇ.ଆର୍.ସି. ଭିଲେଜ,
ନୂଆପଲ୍ଲୀ,ଭୁବନେଶ୍ୱର-୧୫,
ଫୋନ୍ ନଂ- ୨୫୫୬୧୦୭

ପ୍ରଫେସର ଲକ୍ଷ୍ମୀନାରାୟଣ ମିଶ୍ର
କୁଳପତି
ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ



ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ 'ସ୍ନାତକୋତ୍ତର ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗ' ତରଫରୁ ୨୦୦୪-୦୬ ଶିକ୍ଷାବର୍ଷରେ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିବା ଆଲୋଚନା ଚକ୍ରରେ ପଠିତ ଓ ଆଲୋଚିତ ପ୍ରବନ୍ଧ ସହିତ ଓଡ଼ିଶାର ବିଦ୍ୱାନମାନଙ୍କଠାରୁ ସଂଗୃହୀତ ପ୍ରବନ୍ଧର ସଂକଳନ 'ପାଠଚକ୍ର ପ୍ରବନ୍ଧାବଳୀ'ର ନାଟକ ବିଶେଷାଙ୍କ ପ୍ରକାଶିତ ହେବାକୁ ଯାଉଛି ।

ପୁସ୍ତକଟି ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀ, ଗବେଷକ ତଥା ସାହିତ୍ୟାନୁରାଗୀ ମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ଆଦୃତ ହେବ ବୋଲି ମୁଁ ଆଶା କରୁଛି ।

ଲକ୍ଷ୍ମୀନାରାୟଣ ମିଶ୍ର

ଅଗ୍ରଲେଖ

୨୦୦୪-୨୦୦୬ ଦୁଇଟି ଶିକ୍ଷାବର୍ଷର ସମୟସୀମାକୁ ନେଇ ଏହି ପାଠଚକ୍ର ପ୍ରବନ୍ଧାବଳୀ ପରିକଳ୍ପିତ। ୧୯୭୫ ମସିହାରେ ଏହି ପାଠଚକ୍ର ପ୍ରବନ୍ଧାବଳୀର ନାଟକ ବିଶେଷାଙ୍କଟିଏ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା। ତେଣୁ ଦୀର୍ଘବର୍ଷର ବ୍ୟବଧାନ ପରେ ବର୍ଷର ପାଠଚକ୍ର ପ୍ରବନ୍ଧାବଳୀକୁ 'ନାଟକ ବିଶେଷାଙ୍କ' ଭାବେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଛି।

ଯେଉଁ ବିଦ୍ୱାନଗଣ ଏଥିପାଇଁ ନିଜ ନିଜ ପ୍ରବନ୍ଧମାନ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କୁ ସାଧୁବାଦ ଜଣାଉଛି। ଯେଉଁ ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀମାନେ ନିଜ ନିଜର ପ୍ରବନ୍ଧ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଭବିଷ୍ୟତ କାମନା କରୁଛି।

ସ୍ନାତକୋତ୍ତର ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗର ପ୍ରଫେସର ସୁରେନ୍ଦ୍ର ନାଥ ଦାଶ, ପ୍ର. ବିଜୟ କୁମାର ଶତପଥୀ, ପ୍ର. ଶରତ ଚନ୍ଦ୍ର ରଥ, ଡ. ନାରାୟଣ ସାହୁ , ଡ. ସନ୍ତୋଷକୁମାର ତ୍ରିପାଠୀ ଓ ଡ. ଲିପି ହେମ୍ବ୍ରମଙ୍କର ସମୟୋପଯୋଗୀ ସହଯୋଗ ଓ ଦିଗ୍‌ଦର୍ଶନରେ ବିଭାଗର ଦୁଇବର୍ଷର କାର୍ଯ୍ୟାବଳୀ ସୁସଂପାଦିତ ହୋଇଛି। ସମସ୍ତଙ୍କୁ ମୋର ହାର୍ଦ୍ଦିକ କୃତଜ୍ଞତା, ବିଭାଗର ସହକାରୀ ବିଷ୍ଣୁମୋହନ ଛୋଟରାୟ, ବ୍ରଜବନ୍ଧୁ ପରିଡ଼ା, କୃଷ୍ଣଚନ୍ଦ୍ର ରାଉତ, ଗୋକୁଳାନନ୍ଦ ନାୟକ ସର୍ବୋପରି ଭୋଳ ଭାଇଙ୍କୁ ମୋର ଶୁଭକାମନା। ଏ ପୁସ୍ତକକୁ ସର୍ବାଙ୍ଗସୁନ୍ଦର କରି ପ୍ରକାଶ କରିଥିବା ଜ୍ଞାନଯୁଗ ପବ୍ଲିକେସନ ସତ୍ତ୍ୱାଧିକାରଙ୍କୁ ମୋର ସାଧୁବାଦ। ଯଦି ଏହି ବିଶେଷାଙ୍କଟି ଆଗ୍ରହୀ ପାଠକପାଠିକା, ଗବେଷକ ଗବେଷିକାଙ୍କୁ କିଞ୍ଚିତ ସାହାଯ୍ୟ କରିପାରେ ତେବେ ଆମର ଶ୍ରମ ସାର୍ଥକ ହେବ। ଆମ ବିଭାଗର ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀମାନଙ୍କର ଅଶେଷ ଶୁଭକାମନା ସହିତ ରହୁଛି।

ବିନୀତା

ଡଃ. ସଂଘମିତ୍ରା ମିଶ୍ର

ସ୍ନାତକୋତ୍ତର ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗର ବାର୍ଷିକ ବିବରଣୀ

୧୬ ଜଣ ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀ ଓ ୩ ଜଣ ଅଧ୍ୟାପକଙ୍କୁ ନେଇ ୧୯୬୯ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିବା ଏହି ବିଭାଗ ସଂପ୍ରତି ୧୪୨ ଜଣ ସ୍ନାତକୋତ୍ତର ଓ କଳାଭୂଷଣ ବିଦ୍ୟାର୍ଥୀଙ୍କୁ ନେଇ ଅନ୍ୟତମ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସୃଷ୍ଟିକାରୀ ବିଭାଗ ଭାବରେ ପ୍ରଶଂସାଭାଜନ ହୋଇପାରିଛି । ଏହି ବିଭାଗରୁ ଉତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀମାନେ ସର୍ଜ୍ଜନଶୀଳ ସାହିତ୍ୟ ସାଧକ ତଥା ଗବେଷଣାରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସାଫଲ୍ୟ ଅର୍ଜନ କରିଛନ୍ତି । ବିଭିନ୍ନ ସରକାରୀ ଓ ବେସରକାରୀ ସ୍ତରରେ ଏହି ବିଦ୍ୟାର୍ଥୀମାନେ ବୃତ୍ତିଗତ ସଫଳତା ଲାଭ କରିଛନ୍ତି ।

୨୦୦୪-୨୦୦୫ ଆମ ବିଭାଗ ସର୍ବମୋଟ ୨୫ଟି ପାଠଚକ୍ର ସଂପାନ ଆୟୋଜନ କରିପାରିଛି । ଓଡ଼ିଶାର ଖ୍ୟାତନାମା ସାରସ୍ୱତ ସାଧକ ଓ ଗବେଷକମାନଙ୍କର ଯୋଗଦାନରେ ଏହି ପାଠଚକ୍ରଗୁଡ଼ିକ ତଥ୍ୟ ଓ ତତ୍ତ୍ୱ ଓ ବିଚାର ବିମର୍ଷ ଦିଗରୁ ପ୍ରେରଣାଦାୟକ ହୋଇଛି । ଆମେ ଯେଉଁମାନଙ୍କୁ ଅତିଥିଭାବେ ପାଇଛୁ ସେମାନେ ହେଲେ କଥାଶିଳ୍ପୀ ମହାପାତ୍ର ନୀଳମଣି ସାହୁ, କବି ସୌଭାଗ୍ୟ କୁମାର ମିଶ୍ର, ନାଟ୍ୟକାର ମିହିର କୁମାର ମେହେର, ଆଲୋଚିକା ଡ. କୁମୁଦିନୀ ମିଶ୍ର, ପ୍ରଫେସର ନିତ୍ୟାନନ୍ଦ ଶତପଥୀ, ପ୍ରଫେସର ବୈଷ୍ଣବ ଚରଣ ସାମଲ, କବି ମନୋରମା ମହାପାତ୍ର, ପ୍ରଫେସର ଶରତଚନ୍ଦ୍ର ପ୍ରଧାନ, ଅଧ୍ୟାପିକା କବିତା ପ୍ରତିହାରୀ, ବ୍ରଜ ପାଇକରାୟ, ପ୍ରଫେସର ଶ୍ରୀନିବାସ ମିଶ୍ର, ଡ. ଶକୁନ୍ତଳା ବଳିୟାର ସିଂହ, କବୀ ଡ. ପ୍ରତିଭା ଶତପଥୀ, କବି ହୃଷିକେଶ ମଲ୍ଲିକ, ଆଲୋଚକ ଡ. ବସନ୍ତ କୁମାର ପଣ୍ଡା, ପ୍ରଫେସର ବାଉରୀବଂଧୁ କର, ଡଃ ପ୍ରକାଶ ପଟ୍ଟନାୟକ, ପ୍ରଫେସର ନିତ୍ୟାନନ୍ଦ ନାୟକ, ପ୍ରଫେସର ମନୋରଂଜନ ପ୍ରଧାନ, ପ୍ରଫେସର ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦ ମିଶ୍ର, ଡ. ଦେବୀପ୍ରସନ୍ନ ପଟ୍ଟନାୟକ, କଥାଶିଳ୍ପୀ ବିପିନ ବିହାରୀ ମିଶ୍ର ଓ ଆନ୍ତର୍ଜାତିକ ଖ୍ୟାତି ସଂପନ୍ନ କବି ଜୟନ୍ତ ମହାପାତ୍ର ।

ସଂପାନ ଉଦ୍‌ଘାଟନୀ ଉତ୍ସବଠାରୁ ବାର୍ଷିକ ଉତ୍ସବ ପାଳନ ଅବକାଶରେ ଆମ ଅତିଥି ମାନେ ଓଡିଆ ଭାଷା ସାହିତ୍ୟ ସଂପର୍କରେ ଯେଉଁ ମୂଲ୍ୟବାନ୍ ଭାଷଣ ପ୍ରଦାନ କରିଥିଲେ ତାର ନିର୍ଯ୍ୟାସ-

୧- ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ଠାରୁ ଗୋପୀନାଥ, କାଳିନ୍ଦୀଚରଣ, ସୁରେନ୍ଦ୍ର, ଶାନ୍ତନୁ, ଅଖିଳ ମୋହନ ଓ ରବି ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆମ କଥା ଶିଳ୍ପୀମାନେ ଆମ ମାନସିକ ବିଶ୍ୱାସକୁ ସଂପ୍ରସାରିତ କରିଦେଇଛନ୍ତି । ସେହିପରି ରାଧାନାଥ, ମଧୁସୂଦନ, ଗଂଗାଧର, ଗୋପବଂଧୁ, କାଳିନ୍ଦୀ, ବୈକୁଣ୍ଠ, ଲକ୍ଷ୍ମୀକାନ୍ତ, କୁନ୍ତଳା, ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦଙ୍କ ଠାରୁ ବେଣୁଧର ଓ ସୌଭାଗ୍ୟଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବହୁ ଯୋଗଜନ୍ମା କବି ଆମକୁ ବିସ୍ତାରିତ, ବିସ୍ତାରିତ, ଉଲଂଘନଶୀଳ ଓ ଉତ୍ତରଣଶୀଳ କାବ୍ୟିକ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ମାନ ଯୋଗାଇ ଦେଇଛନ୍ତି । (ମହାପାତ୍ର ନୀଳମଣି ସାହୁ)

୨- ଭଲ କବିତା ମାନେ ଆକାଶରୁ ଖସନ୍ତି ନାହିଁ। ଗୋଟିଏ ସାମାନ୍ୟ ଓ ସାଧାରଣ ଅନୁଭୂତିକୁ ଅସାଧାରଣ କରି ତିଆରି କରାଯାଏ। ଉତ୍କୃଷ୍ଟ କବିତା ନିର୍ମାଣ କରାଯାଏ। ମୋ ପାଇଁ କବିତା ଏକ ନିର୍ମାଣବସ୍ତୁ। ତାହାକୁ ମୁଁ ମୋ ଚାରିପାଖରୁ ଗୋଟାଇଥାଏ। ତେଣୁ କବିତାକୁ ସହଜରେ ଲେଖିହୁଏ। ଏ ବିଶ୍ୱାସ ମୁଁ ରଖେ। (ସୌଭାଗ୍ୟ କୁମାର ମିଶ୍ର)

୩- ଆମ ଆଧୁନିକ କବିତାର ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଧ୍ୟାୟଟିର ଅନ୍ୟତମ ପୁରୋଧା ବେଣୁଧର ରାଉତ। ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦ ଏହି ନବ୍ୟ ଆଧୁନିକତାର ଦ୍ରୋଣାଚାର୍ଯ୍ୟ। ଏ ଉଭୟ ଆମ ସାଧାରଣ ଶବ୍ଦମାନଙ୍କୁ ବ୍ୟାପକ ଅର୍ଥ ଦେଇ କାବ୍ୟଯୋଗ୍ୟ ଶବ୍ଦରେ ପରିଣତ କରିପାରିଛନ୍ତି । ବେଣୁଧର ମଣିଷ ମନର ଦୁଃଖ ସୁଖ ହତାଶା, ଅବକ୍ଷୟକୁ ସମୂହ ବିଶ୍ୱାସର ଲୋକମୁଖୀ ଚରିତ୍ର କରି ଉପସ୍ଥାପନା କରିଛନ୍ତି। ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦ ନୂଆପୀଢ଼ିପାଇଁ ପ୍ରେରଣାର ମନ୍ତ୍ରଗୁରୁ ପାଲଟିଛନ୍ତି। (ପ୍ରଫେସର ନିତ୍ୟାନନ୍ଦ ଶତପଥୀ)

୪-ଫକୀରମୋହନ ଆମକୁ ହଠାତ୍ ଏକ ସମାଜ ସଂସ୍କାର-ମାନସିକତା ଦେଲେ, ସାହିତ୍ୟରେ ଏ ପ୍ରକାର ମାନସିକତା ସର୍ବଭାରତୀୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଥମ, ପରେ ଚନ୍ଦ୍ରଶେଖର, ଗୋଦାବରୀଶ, କାଳିନ୍ଦୀଚରଣ, ଗୋଦାବରୀଶ ମହାପାତ୍ର ଓ ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦଙ୍କ ଗଳ୍ପରେ ଆମେ ମଣିଷପଣ ଓ ସମାଜ-ମଣିଷର ବିଭିନ୍ନ ରଂଗ ଦେଖିଲୁ । ମଣିଷର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଓ ପ୍ରତିବାଦକୁ ନେଇ ସଂଘର୍ଷ ଓ ସମତାର ମଣିଷପଣିଆଟିଏ ଗଳ୍ପ ମାଧ୍ୟମରେ ଗୋଦାବରୀଶ ତିଆରି କରିଦେଲେ । (ପ୍ରଫେସର ବୈଷ୍ଣବ ଚରଣ ସାମଲ)

୫- ଗୋପବଂଧୁ ଥିଲେ ଆମ ସ୍ୱାଭିମାନରେ ଧର୍ମପଦ; ସେ ଓଡ଼ିଶାର ଐତିହ୍ୟର ସକଳ ଗୁଣକୁ ଯୋଡ଼ି ସାହିତ୍ୟର କୋଣାର୍କ ଗଢ଼ି ଦେଲେ। ଭାଷଣ ବି କଥନ ସାହିତ୍ୟ ହୁଏ- ଏହା ଗୋପବଂଧୁ ଶିଖାଇ ଦେଲେ। ସତ୍ୟବାଦୀ ମଣିଷଟିଏ ହେବାକୁ ତାଙ୍କ କବିତା ଆମକୁ ଉତ୍ସାହିତ କରିଥାଏ। (ଶ୍ରୀମତୀ ମନୋରମା ମହାପାତ୍ର)

୬-ଭଲ କବିତା ହୃଦୟର କବିତା, ଆମ ସାହିତ୍ୟରେ ସାରଳା, ଜଗନ୍ନାଥ, ଦୀନକୃଷ୍ଣ, ଭୀମଭୋଇ ରାଧାନାଥ, କୁନ୍ତଳାକୁମାରୀ, ମାୟାଧର ... ଏପରି ଅନେକ ହୃଦୟର କବି ଅଛନ୍ତି। ହୃଦୟର କବିମାନେ ପାଠକ ହୃଦୟରେ ଶବ୍ଦର ଖେଳ ଖେଳି ଖେଳି ପ୍ରବେଶ କରନ୍ତି । ପାଠକ କବିତା ଭିତରେ ହୃଦୟକୁ ମିଶାଇ ଦିଏ। (ପ୍ରଫେସର ଶରତଚନ୍ଦ୍ର ପ୍ରଧାନ)

୭- କବିର ଜଗତ ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ନିର୍ମିତ ଜଗତଠାରୁ ଭିନ୍ନ, ନିୟତି ନିୟମକୁ କବି ବିରୋଧ କରିଛି । ଦେଖାଯାଉଥିବା ବାସ୍ତବତା ଭିତରେ ଲୁଚିରହିଥିବା ସୂକ୍ଷ୍ମ ବାସ୍ତବତାକୁ ସେ ପ୍ରକାଶ କରେ। ତାର ନେତ୍ର ବାଲ୍ମୀକିର ନେତ୍ର। ସେ ନିଜେ ହୁଂକାରେ ରହି ଜୀବନକୁ ଓ ଜଗତକୁ ଦେଖେ, ନିର୍ମଳ କରି କୋମଳ କରି ଜଗତକୁ ଦେଖାଇଦିଏ। (ଡକ୍ଟର ପ୍ରତିଭା ଶତପଥୀ)

୮-ଆମକୁ ଶବ୍ଦ ଯୋଗାଇ ଦେଇଛି ପ୍ରକୃତି। ସମାଜର ଚାହିଦା ଅନୁସାରେ ଶବ୍ଦମାନେ ଅର୍ଥ ବଦଳାଇଥାନ୍ତି । ସମାଜର ସମୂହ ବିଶ୍ୱାସ ଭିତ୍ତିରେ ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ବ୍ୟାପକ ଓ ସୂଚନାତ୍ମକ ହୁଏ। ଆମ ରୂଢ଼ି ଓ ବଚନରେ ସମୂହ ବିଶ୍ୱାସର ସମାଜ ସତ୍ୟ ଲୁଚି ରହିଛି। (ଡ. ପ୍ରକାଶ ପଟ୍ଟନାୟକ)

୯-ସାହିତ୍ୟିକଟିଏ ଭିନ୍ନ ଉପାଦାନରେ ଗଢ଼ା ନୁହେଁ। ସେ ଯେଉଁ ସମୟରେ ବଂଚେ ସେ ସମୟର ଉପାଦାନକୁ ସେ ଭିନ୍ନ ରୂପରେ ଦେଖିବାକୁ ପ୍ରୟାସ କରେ। ଏ ପ୍ରୟାସରେ ସେ ଅଭ୍ୟସ୍ତ ହୁଏ ଓ ଉଚ୍ଚମାନର ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରେ। କଥାମାନେ ଆମରି ଭିତରେ ଲୁଚିରହିଛନ୍ତି । ତାକୁ ଖୋଳିତାଡ଼ି ସଜାଇ ଦେଖାଇ ଦେବାହିଁ ସାହିତ୍ୟିକର ଦାୟୀତ୍ୱ। (କଥାଶିଳ୍ପୀ ବିପିନ ବିହାରୀ ମିଶ୍ର)

୧୦-ଯେଉଁ ଭାବନା ମନକୁ ଜାବୁଡ଼ି ଧରିଲା ସେ ଯେମିତି ଚାହୁଁଛି ପ୍ରକାଶ ପାଇବାକୁ, ତାକୁ ସେମିତି ଆଗ ଲେଖିପକାଏ। ପରେ ସେମାନଙ୍କୁ ଗଢ଼ିବାପାଇଁ ବ୍ୟବହୃତ ଶବ୍ଦକୁ ପରୀକ୍ଷା କରେ। ଠିକ୍ ଭାବରେ ଖଂଜା ହୋଇଛନ୍ତି କି ନାହିଁ। ଯଦି ଭଲ ଶବ୍ଦଟିଏ ବିକଳ୍ପ ଶବ୍ଦ ହୋଇ ଦେଖାଦିଏ, ତାକୁ ବି ବ୍ୟବହାର କରେ। କବିତାର ଖେଳ ଭିତରେ ମୁଁ ଯେତେବେଳେ ଯେଉଁ ଖେଳ ଖେଳିଛି ସେଥିରୁ ଏତିକି ଜାଣିଛି ଯେ ବିଶ୍ୱର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଭଲ ଭାବନା ଗୁଡିକ ସମପ୍ରକାରର। (କବି ଜୟନ୍ତ ମହାପାତ୍ର)

୨୦୦୪-୦୫ ଶିକ୍ଷା ବର୍ଷରେ ଆମ ବିଭାଗ ତରଫରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ଗଂଗାଧର ଜୟନ୍ତୀ, ରାଧାନାଥ ଜୟନ୍ତୀ, ଗୋପବଂଧୁ ଜୟନ୍ତୀ, ଫକୀର ମୋହନ ଜୟନ୍ତୀ ପାଳିତ ହୋଇଛି । ପ୍ରତିବର୍ଷ ଭଳି ବିଦ୍ୟୁତ୍‌ପ୍ରଭା ସ୍ମାରକୀ ବକ୍ତୃତା ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଛି। ଏଥି ସହିତ ଶିକ୍ଷାଭ୍ରମଣ, ପିକ୍‌ନିକ୍, ବାର୍ଷିକ ଉତ୍ସବରେ ନାଟକ ଅଭିନୟ, ସଂଗୀତ ଓ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସାଂସ୍କୃତିକ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମମାନ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଛି । ବିଭାଗର ପ୍ରଫେସର ସୁରେନ୍ଦ୍ର ନାଥ ଦାଶ, ପ୍ର. ବିଜୟ କୁମାର ଶତପଥୀ, ପ୍ର.ଶରତଚନ୍ଦ୍ରରଥ, ଡ. ନାରାୟଣ ସାହୁ, ଡ. ଲିପି ହେମ୍ବ୍ରମ୍ ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟରେ ସହଯୋଗ କରିଛନ୍ତି ଓ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଦିଗ୍‌ଦର୍ଶନ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ଡ. ସନ୍ତୋଷ କୁମାର ତ୍ରିପାଠୀ ପାଠଚକ୍ରର ଉପଦେଷ୍ଟା ଭାବରେ ବାରମ୍ବାର ସାଧାରଣଜ୍ଞାନ ପରୀକ୍ଷା କରାଇ ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀମାନଙ୍କୁ ସାହିତ୍ୟର ପରଂପରା ଓ ପୁରୋଦୃଷ୍ଟି ସହିତ ପରିଚିତ କରାଇଛନ୍ତି। ସ୍ନାତକୋତ୍ତରର ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗର ଅଫିସ୍ ସହକାରୀମାନେ ମଧ୍ୟ ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀମାନଙ୍କୁ ବହୁ ପ୍ରକାର ସାହାଯ୍ୟ ସହଯୋଗ କରି ଶିକ୍ଷାଦାନର ମାନ ସୁରକ୍ଷା ଦିଗରେ ସହାୟକ ହୋଇଛନ୍ତି। ସମସ୍ତ ଶିକ୍ଷକ ଶିକ୍ଷୟିତ୍ରୀଙ୍କର ସହଯୋଗରେ ଏହି ଶିକ୍ଷାବର୍ଷଟି ଖୁବ୍ ସଫଳତାର ସହିତ ଶେଷ ହୋଇଛି।

୨୦୦୫-୦୬ ଶିକ୍ଷାବର୍ଷରେ ଆମ ବିଭାଗରେ ସର୍ବମୋଟ ୨୬ଟି ପାଠଚକ୍ର ଆୟୋଜିତ ହୋଇଅଛି । ଗଳ୍ପ, ନାଟକ, କବିତା, ଜଗନ୍ନାଥ ସଂସ୍କୃତି, ଭାଷା ଆଲୋଚନା, ଉପନ୍ୟାସ ସାହିତ୍ୟର ଆଲୋଚନାଚକ୍ର ଗୁଡ଼ିକରେ ଯେଉଁ ବିଶିଷ୍ଟ ଚିନ୍ତାବିତ୍‌ମାନେ ଯୋଗ ଦେଇଥିଲେ ସେମାନେ ହେଲେ ପଦ୍ମଭୂଷଣ ସୀତାକାନ୍ତ ମହାପାତ୍ର, ପ୍ରଃ ଗଗନେନ୍ଦ୍ର ନାଥ ଦାସ, ଡ. ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନା ରାଉତ ବିଶ୍ୱାଳ, ପ୍ର. ବୈଷ୍ଣବ ଚରଣ ସାମଲ, ଡ. କୈଳାସ ଚନ୍ଦ୍ର ଟିକାୟତରାୟ, ଡ. ଦ୍ୱାରିକାନାଥ ନାୟକ, ପ୍ର. ନିତ୍ୟାନନ୍ଦ ନାୟକ, ଡ. ବାଳକୃଷ୍ଣ ମହାପାତ୍ର, ଡ.ସୁନୀତି ତନୟା ସାମନ୍ତରାୟ, ଡ.ରେଖା ମହାନ୍ତି, ଡ.ରମେଶ ଚନ୍ଦ୍ର ଚିନ୍ନରା, ପ୍ର. ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ, ପ୍ର. ବୈରାଗୀ ଚରଣ ଜେନା, ଗାଳ୍ପିକ ଚନ୍ଦ୍ରଶେଖର ଦାସବର୍ମା, ମହାପାତ୍ର ନୀଳମଣି ସାହୁ, କଥାଶିଳ୍ପୀ ଶାନ୍ତନୁ କୁମାର ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଓ ଡ. ମନ୍ମଥ କୁମାର ପ୍ରଧାନ ।

ଉଦ୍‌ଘାଟନ ଉତ୍ସବଠାରୁ ବାର୍ଷିକ ଉତ୍ସବ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବିଭାଗର ପାଠଚକ୍ରରେ ଯୋଗଦେଇ ନୂତନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଭାଷା ଓ ସାହିତ୍ୟ ସଂପର୍କୀୟ ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରଦାନ କରିଥିବା ପ୍ରମୁଖ ବିଦ୍ୱାନ ମାନଙ୍କର ବିଚାରରୁ କିଛି .....

୧- ଭ୍ରମଣଦୃଷ୍ଟି ବ୍ୟକ୍ତିମଣିଷକୁ ଅଲଗା ଭାବରେ ଚିହ୍ନାଇ ଦିଏ । ଭ୍ରମଣକାରୀ ବ୍ୟକ୍ତି ଯଦି ସାହିତ୍ୟିକ ହୋଇଥାଆନ୍ତି- ତେବେ ତାହା ଜାତିର ସୌଭାଗ୍ୟ ପାଲଟିଯାଏ । କାରଣ ଏହାଦ୍ୱାରା ଜାତିର ସଂସ୍କୃତି, ବିଚାର ଦର୍ଶନ, ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ବାହ୍ୟଜଗତରେ ପହଞ୍ଚିପାରେ ଓ ବାହାରର ଯାହା କିଛି ସୁନ୍ଦର, ତାହା ଆମ ଭିତରକୁ ଆସିଯାଏ । (ପଦ୍ମଭୂଷଣ ଡ. ସୀତାକାନ୍ତ ମହାପାତ୍ର)

୨-ସାହିତ୍ୟ ଗୋଟିଏ ବିବେକପଣର ବିଦ୍ୟା, ସାହିତ୍ୟ ପଢୁଥିବା, ଲେଖୁଥିବା ଓ ଚର୍ଚ୍ଚା କରୁଥିବା ବ୍ୟକ୍ତି ପରୋକ୍ଷରେ ମହାସଂସ୍କାରକଟିଏ । ଗଣର ସୌଭାଗ୍ୟପାଇଁ ତାକୁ ତପସ୍ୟା କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ସେ ପ୍ରଶଂସାଠାରୁ ଦୂରରେ ରହି ମଧ୍ୟ ଜାତି ଓ ଜୀବନକୁ ପ୍ରଶଂସିତ କରିଥାଏ । ଦୀନକୃଷ୍ଣଙ୍କର କବିତ୍ୱ ସୁଦ୍ଧା ଏ ଜାତିର ଅସ୍ମିତା, ତାକୁ ଏ ଜାତି ଗ୍ରହଣ କରିବା ଦରକାର । (ପ୍ର. ଗଗନେନ୍ଦ୍ର ନାଥ ଦାଶ)

୩- ଶ୍ରଦ୍ଧାରେ ଜ୍ଞାନର ସିଦ୍ଧି ଘଟେ । କଥନୀକୁ କରଣୀରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିବାର କ୍ଷମତାହିଁ ସାହିତ୍ୟରେ ଥାଏ । ଆତ୍ମ ଉପଲବ୍‌ଧି ଓ ଆତ୍ମ ସାକ୍ଷାତକାର ଘଟିଥିବା ସର୍ଜନସତ୍ତା ହିଁ ଜନଗଣଙ୍କ ଆତ୍ମା ସହିତ ଏକୀଭୂତ ହୋଇପାରେ । ସଂକଟବୋଧରୁ ହିଁ ଶ୍ରଦ୍ଧା ଉଦ୍ରେକ ହୁଏ । (ପ୍ର. ବୈଷ୍ଣବ ଚରଣ ସାମଲ)

୪- ସାହିତ୍ୟ ପଢ଼ିଲେ ଧନରତ୍ନ, ସୁନା ରୁପା ମିଳେନି । ମାତ୍ର ମଣିଷ ସୁନା ହୋଇଯାଏ, ଜାତିର ଅମୂଲ୍ୟ ରତ୍ନ ଭାବରେ ସାହିତ୍ୟ ପଢୁଆଟି ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରେ । ସାହିତ୍ୟ ମଣିଷକୁ ଜାତୀୟ କଲ୍ୟାଣପାଇଁ ସୁନ୍ଦର ରତ୍ନଟିଏ କରିଦିଏ । ସାହିତ୍ୟ ଶ୍ରଦ୍ଧା ଓ ସହନଶୀଳତା ଯୋଗାଇଦିଏ । (ଡ. ରେଖା ମହାନ୍ତି)

୫- ଜଗନ୍ନାଥ ଦେବତାରୂପୀ ମଣିଷ, ଖାଣ୍ଟିଓଡ଼ିଆ ମଣିଷଟିଏ। ତାଙ୍କ ସେବାବିଧି ଭିତରେ ଓଡ଼ିଶାର ଜୀବନ ଶୈଳୀକୁ ଚିହ୍ନିହୁଏ, ଜାଣିହୁଏ। ସେ ଖୁବ୍ ବିଳାସୀ ଠାକୁର। ଯେତିକି ଦୟାବନ୍ତ, ସେତିକି ଶ୍ରଦ୍ଧାବନ୍ତ ଓ ମଙ୍ଗଳଦାୟକ।

(ଡ. ରମେଶ ଚନ୍ଦ୍ର ଚିନ୍ନାରା)

୬- ନାଟକ ଜୀବନର ଏକ ମହାକାବ୍ୟିକ ଅଂଶ। ସମାଜ ଓ ଜୀବନର ମନୋରମ ଅଂଶକୁ ଏହା ସୁନ୍ଦର କରି, ସରଳ କରି ଦେଖାଇ ଦିଏ। ମଞ୍ଚ ଭିତରେ ଜାତିର ଓ ମଣିଷର ହୃଦୟ ମଞ୍ଚଟି ଦେଖାଯାଇଥାଏ।

(ପ୍ର. ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ)

୭-ରାଧାନାଥ ମହାକାବ୍ୟିକ ଉପମାର କବି। ସେ ଆମ ପୁରାଣ, ଆମ ପ୍ରକୃତି ଆମ ଇତିହାସ, ଆମ ଭୂଗୋଳକୁ ମାଳମାଳ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଉପମାରେ ଆମ ପାଖରେ ପରିବେଷଣ କରି ଦେଇଛନ୍ତି । ଉଦାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ଅପୂର୍ବ ଉପମା ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ହିଁ ରାଧାନାଥଙ୍କ କବିତ୍ୱ ।

(ପ୍ର. ବୈରାଗୀ ଚରଣ ଜେନା)

୮-ତ୍ରିକୋଣୀ ଶିକ୍ଷା ବ୍ୟବସ୍ଥା କ୍ରମେ ଡକ୍ଟର ଶରତଚନ୍ଦ୍ର ଶତପଥୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପରିବେଷିତ ଆମ ମାଉସୀ' ଗଳ୍ପ ବ୍ୟାଖ୍ୟାନ ସଂପାଦନରେ ଯୋଗ ଦେଇ ସ୍ୱୟଂ ଗାଳ୍ପିକ ଶାନ୍ତନୁ କୁମାର ଆଚାର୍ଯ୍ୟ କହିଲେ ଯେ- ''ମୋର ବିଶ୍ୱାସ ଭୁଲ୍‌ଥିଲା ଯାହା ଆଜିର ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗର ଏହି ପାଠଚକ୍ର ପ୍ରମାଣ କରିଦେଲା ଏ ବିଭାଗର ଶିକ୍ଷାଧାରା, ଆଲୋଚନା ପଦ୍ଧତି ମୋ ଜାଣିବାରେ ନୂଆ ପ୍ରକାରର, ଏହା ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଓ ପ୍ରୟୋଗାତ୍ମକ ଗଳ୍ପ ଭିତରେ ସାଂସ୍କୃତିକ ଅଭିଳାଷକୁ କିପରି ଗାଳ୍ପିକ ପାଠକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଚମତ୍କାର ଇଂଗିତରେ ସଜେଇ ରଖିଥାଏ। ତାହା ଏ ବିଭାଗର ସଂପାନ ପ୍ରମାଣିତ କରି ଦେଇପାରିଛି। ଭଲ ଗଳ୍ପ ଭିତରେ ଗୋଟିଏ ଜାତିର ମନ ଲୁଚିଥାଏ। ଭଲ ଶିକ୍ଷା ପଦ୍ଧତି ଏହାକୁ ଦେଖାଇ ଚିହ୍ନାଇ ଦେଇପାରେ।''

(ଶାନ୍ତନୁ କୁମାର ଆଚାର୍ଯ୍ୟ)

ତା୧୦.୩.୨୦୦୫ ଓ ତା୧୧.୩.୨୦୦୫ ଦୁଇଦିନ ଧରି ସ୍ନାତକୋତ୍ତର ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗର ୟୁଜିସିର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଅନୁଦାନ ପ୍ରକଳ୍ପ (ଡିଏସ୍ଏ) ତରଫରୁ ସେମିନାର ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହାର ପ୍ରଥମ ଦିନ 'ବିଂଶ ଶତକର ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ' (ଦୁଇଟି ସଂପାନ) ଓ ଦ୍ୱିତୀୟ ଦିନ 'ଆଦିବାସୀ ସାହିତ୍ୟ ଓ ସଂସ୍କୃତି ଓ ତୁଳନାତ୍ମକ ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟ' ସଂପର୍କିତ ଥିଲା। ଏହି ଦ୍ୱିଦିବସୀୟ ପାଠଚକ୍ରରେ ଓଡ଼ିଶା ଓ ଓଡ଼ିଶା ବାହାରୁ ବହୁ ବିଦ୍ୱାନ ଯୋଗ ଦେଇ ନିଜ ନିଜର ସୁଚିନ୍ତିତ ମତାମତ ପ୍ରଦାନ କରିଥିଲେ। ସେମାନଙ୍କ ପ୍ରଦତ୍ତ ଲିଖିତ ପ୍ରବଂଧଗୁଡ଼ିକ ଏକତ୍ର ହୋଇ ତା ୨୧.୧୧.୦୫ ରେ ୩ ଖଣ୍ଡି ପୁସ୍ତକ ବିଭାଗୀୟ ପାଠଚକ୍ର ପରିସରରେ ଉନ୍ମୋଚିତ ହୋଇଥିଲା। ଉଦ୍‌ଘାଟକ କୁଳପତିଙ୍କର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଦାୟିତ୍ୱ ଥିବାରୁ

ସେଦିନ ସେ ଅନୁପସ୍ଥିତ ରହିଥିଲେ । ମାତ୍ର ବିଭିନ୍ନ ମହାବିଦ୍ୟାଳୟର ବିଭାଗମୁଖ୍ୟ ଯଥା ବାଳକୃଷ୍ଣ ମହାପାତ୍ର (ଅନୁଗୋଳ କଲେଜ), ସୁନୀତି ତନୟା ସାମନ୍ତରାୟ (ବାଙ୍କୀ କଲେଜ), ରବିନାରାୟଣ ମହାପାତ୍ର (ନୟାଗଡ କଲେଜ), ଡ. ମଧୁରେନ୍ଦ୍ର ପୃଷ୍ଟି (ରାଜଧାନୀ କଲେଜ) ପ୍ରମୁଖ ଉପସ୍ଥିତ ଥିଲେ । ମୁଖ୍ୟ ଅତିଥି ଭାବରେ ଯୋଗ ଦେଇଥିଲେ ପ୍ର. ନିତ୍ୟାନନ୍ଦ ନାୟକ ।

ଏହି ଶିକ୍ଷାବର୍ଷରେ ୨୨ ଓ ୨୩ ସେପ୍ଟେମ୍ବର ୦୫ କେନ୍ଦ୍ର ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡ଼େମୀ ଓ ସ୍ନାତକୋତ୍ତର ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗର ମିଳିତ ଉଦ୍ୟମରେ ମାନସିଂହ ଶତବାର୍ଷିକୀ ଉପଲକ୍ଷେ ଦ୍ୱିଦିବସୀୟ ଆଲୋଚନା ଚକ୍ର ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ଉତ୍ସବରେ କେନ୍ଦ୍ର ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡ଼େମୀର ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ଆବାହିକା ଡ. ପ୍ରତିଭା ରାୟ, ସଚିବ ଡ. କେ. ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦ ଓ ପ୍ର. ନରେନ୍ଦ୍ର ନାଥ ମିଶ୍ର ଅତିଥି ଭାବରେ ଯୋଗ ଦେଇଥିଲେ । ପ୍ର. ଲକ୍ଷ୍ମୀନାରାଣ ମିଶ୍ର (କୁଳପତି) ଉତ୍ସବର ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିଥିଲେ । ଦୁଇଦିନ ଧରି ଓଡ଼ିଶା ଓ ଓଡ଼ିଶା ବାହାରୁ ଅନେକ ଗବେଷକ ଗବେଷିକା ଏହି ସଂପାନରେ ଉପସ୍ଥିତ ରହି ପ୍ରବନ୍ଧ ପାଠ କରିଥିଲେ । କେନ୍ଦ୍ର ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡ଼େମୀର ଓଡ଼ିଆ ଉପଦେଷ୍ଟା କମିଟିର ସଦସ୍ୟଗଣ ଏଥିରେ ଉପସ୍ଥିତ ଥିଲେ । ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କର History of Oriya Literature ର ପୁନଃମୁଦ୍ରଣ (କେନ୍ଦ୍ରସାହିତ୍ୟ ଏକାଡ଼େମୀ) ଏହି ଉତ୍ସବରେ ଉଦ୍‌ଘାଟିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ଉତ୍ସବରେ ଓଡ଼ିଶାର ଶତାଧିକ କବି ଲେଖକ ଗବେଷକ ଯୋଗ ଦେଇଥିଲେ ।

ଏହି ଶିକ୍ଷାବର୍ଷରେ ୮.୫.୦୬ ପଣ୍ଡିତ ଶ୍ରୀଧର ଦାସ ସ୍ମାରକୀ ବକ୍ତୃତାମାଳା ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା । ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିଥିଲେ ପଦ୍ମଭୂଷଣ କବି ରମାକାନ୍ତ ରଥ । ଭିତ୍ତିପ୍ରବନ୍ଧ ପାଠ କରିଥିଲେ ପ୍ରଫେସର ଆଶୁତୋଷ ପଟ୍ଟନାୟକ, କୁଳପତି ପ୍ର. ଲକ୍ଷ୍ମୀନାରାୟଣ ମିଶ୍ର ଏହି ଉତ୍ସବରେ ଅଧ୍ୟକ୍ଷତା କରିଥିଲେ । ବିଷୟବସ୍ତୁ ଥିଲା-'ତୁଳନାତ୍ମକ ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟ, ତତ୍ତ୍ୱ ଓ ପ୍ରୟୋଗ' - ଏହି ସଂପାଦନରେ ବହୁ ଗବେଷିକା ପ୍ରବନ୍ଧ ପାଠ କରିଥିଲେ ।

ଏହି ଶିକ୍ଷାବର୍ଷରେ 'ସମ୍ବାଦ ସାହିତ୍ୟ' ଶୀର୍ଷକ ସଂପାନ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା । ଯେଉଁଥିରେ ଶ୍ରୀକାନ୍ତ ଚାଟାର୍ଜୀଙ୍କ ରଚିତ ଫିଚର ପୁସ୍ତକ 'ଭୟରୁ ମୁକ୍ତି' ଉନ୍ମୋଚିତ ହୋଇଥିଲା । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭାବାନନ୍ଦ ଏହା ଉନ୍ମୋଚିତ କରିଥିଲେ । ଭିତ୍ତି ପ୍ରବନ୍ଧ ପାଠକରିଥିଲେ ଅସୀତ ମହାନ୍ତି, ସମୀକ୍ଷା କରିଥିଲେ ଅଭିରାମ ବିଶ୍ୱାଳ ଓ ଅଧକ୍ଷତା କରିଥିଲେ ପ୍ର. ସଂଘମିତ୍ରା ମିଶ୍ର ।

ଏହି ବର୍ଷଟି ଆମ ବିଭାଗପାଇଁ ଏକ ସ୍ମରଣୀୟ ବର୍ଷ । ଓଡ଼ିଆ ସ୍ନାତକୋତ୍ତର ଶିକ୍ଷା ଯେ ବୃତ୍ତି ଓ ଆତ୍ମନିର୍ଭରଶୀଳତାର ପଥ ଉନ୍ମୋଚନ କରିପାରେ ଏକଥା ଚଳିତ ବର୍ଷର ବିଦ୍ୟାର୍ଥୀଗଣ ପ୍ରମାଣ କରିପାରିଛନ୍ତି । ଚଳିତ ବର୍ଷ ଆମ ବିଭାଗର ଶିକ୍ଷାର୍ଥୀଗଣ, ରେଳସେବା, ସାମରିକ ସେବା, ପୋଲିସ ସେବା, ଶିକ୍ଷାସେବା, ଦୂରଦର୍ଶନ, ପ୍ରଶାସନିକ ସେବା, ବ୍ୟାଙ୍କ

ସେବା ଓ ସାମ୍ବାଦିକତାରେ ପ୍ରାୟ ୨୬ ଜଣ କର୍ମନିଯୁକ୍ତି ପାଇଛନ୍ତି । ୪ ଜଣ ବିଦ୍ୟାର୍ଥୀ ଜାତୀୟ ମେଧାବୃତ୍ତି (NET) ପାଇଛନ୍ତି ଓ ୮ ଜଣ ଜାତୀୟ ମେଧା ଶକ୍ତି (J.R.F) ପରୀକ୍ଷାରେ ଉତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଛନ୍ତି। ଦୁଇଜଣ କ୍ରୀଡା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଓ ଜଣେ ଓଡ଼ିଶୀ ସଂଗୀତ ତଥା ନୃତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଜାତୀୟ ଓ ଆର୍ନ୍ତଜାତୀୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନିଜର ନୈପୁଣ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନର ସୁଯୋଗ ପାଇଛନ୍ତି। ବିଭାଗର ପ୍ରାଚୀର ପତ୍ର 'ବାଣୀଲିପି'ରେ ଲେଖୁଥିବା ବିଦ୍ୟାର୍ଥୀମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ୪ ଜଣ ବିଭିନ୍ନ ପତ୍ରପତ୍ରିକାରେ ନିଜ ସର୍ଜନଶକ୍ତିର ପରିଚୟ ଦେବା ପାଇଁ ସମର୍ଥ ହୋଇଛନ୍ତି।

ଚଳିତ ଶିକ୍ଷାବର୍ଷରେ ଗଂଗାଧର ଜୟନ୍ତୀ, ଗୋପବଂଧୁ ଜୟନ୍ତୀ, ବିଦ୍ୟୁତ୍ ପ୍ରଭା ସ୍ମୃତି ଉତ୍ସବ ସ୍ୱତନ୍ତ ଭାବରେ ପାଳିତ ହୋଇଛି। ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ଶିକ୍ଷାଭ୍ରମଣ, ପିକ୍‌ନିକ୍ ବାର୍ଷିକ ଉତ୍ସବରେ ନାଟକ ଅଭିନୟ, ସ୍ୱତନ୍ତ ସଂଗୀତ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ, କବିତା ପାଠୋତ୍ସବ, କବିତା ଆବୃତ୍ତି ପ୍ରଭୃତି ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଛି। ବିଭାଗର ଶିକ୍ଷକ ଶିକ୍ଷୟିତ୍ରୀଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ସହଯୋଗ ଓ ତତ୍ତ୍ୱାବଧାନରେ ଏହି ସମସ୍ତ ସାଫଲ୍ୟମଣ୍ଡିତ ହୋଇଛି। ବିଭାଗର ଅଫିସ୍ ସହକାରୀମାନେ ମଧ୍ୟ ଆମକୁ ସହଯୋଗ କରିଛନ୍ତି।

ଉପସ୍ଥାପନା- ଡ. ସନ୍ତୋଷ କୁମାର ତ୍ରିପାଠୀ
ଉପଦେଷ୍ଟା ପାଠଚକ୍ର (୨୦୦୪-୦୬)

ସୂଚୀପତ୍ର

ପ୍ରାଥମିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରୟାସ

ସୋମନାଥ ବିଷୋୟୀ

ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ସଂପ୍ରତି ଯେତିକି ନାଟକ ଲେଖାଯାଉଛି, ଗୋଟେ ଜାତିର ଭାଷା ସାହିତ୍ୟ ପାଇଁ ଅବଶ୍ୟ ତାହା ଯଥେଷ୍ଟ ନୁହେଁ କିନ୍ତୁ ଗୁଣାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଚାର କଲେ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ପ୍ରାଦେଶିକ ଭାରତୀୟ ଭାଷାମାନଙ୍କରେ ଲେଖାଯାଉଥିବା ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ଏହା ଯେ ସମକକ୍ଷ କେବଳ ନୁହେଁ, ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଆଗୁଆ ମଧ୍ୟ। ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାର ଧାରାରେ ପକାଇ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର ମାନେ ଏହାକୁ ଯେତିକି ଯେତିକି ଆଗେଇ ନେଉଛନ୍ତି: ଏହା ସେତିକି ସେତିକି ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ ହେବାରେ ଲାଗିଛି। ହେବାରେ ଲାଗିଛି ସାଧାରଣ ଲୋକର ଆଉରି ଆଉରି ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ। କେବଳ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାମାନ ତାତ୍ତ୍ୱିକ କିମ୍ବା ଦାର୍ଶନିକ ଭିତ୍ତିବଳୟ ମଧ୍ୟରେ ଆବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିନାହିଁ। ହୋଇଛି ସଂପ୍ରସାରିତ, ଗତିଶୀଳ ଓ ଲୌକିକ।

ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବିଭାବ ଗୁଡ଼ିକ ଅପେକ୍ଷା ସାଧାରଣ ଲୋକ ଜୀବନର ନିକଟତର ହେବାର ସୁଯୋଗ ନାଟକରେ ଅଧିକ। ଏହା ସିଧା ସଲଖ ଲୋକଙ୍କ ପାଖକୁ ଯାଏ। ତାଙ୍କ ସହ କଥାହୁଏ, ତାଙ୍କ ସୁଖ ଦୁଃଖରେ ଭାଗିହୁଏ। ତାଙ୍କ ହସକାନ୍ଦ, ଆଶା ଆକାଙ୍କ୍ଷା, ବିରହ ବେଦନା, ଲୁହଲହୁର ଜୀବନାନୁଭବକୁ ବହନ କରିଆଣେ। କଳାତ୍ମକତାରେ ରୂପ ଦିଏ।

ନାଟକ ତେଣୁ କଳାପାଇଁ ନ ହୋଇ ଜୀବନ ପାଇଁ। ଜୀବନ ଯେପରି ଏକ ଲମ୍ବା ସମୟ ଖଣ୍ଡ କେବଳ ନୁହେଁ ବରଂ ଅନେକ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ଅନୁଭବର ଏକ ସମନ୍ୱିତ ଧାରା। ଅନେକ ଘଟଣା ଓ ଦୁର୍ଘଟଣାର ଏକ ସୁସଂହତ ଦୃଶ୍ୟବୋଧ। ନାଟକ ବି ସେହିପରି। ଜୀବନର ଏହା ନାମାନ୍ତର, ରୂପାନ୍ତର, ଦୃଶ୍ୟାନ୍ତର ଇତ୍ୟାଦି। ଏହା ଦୃଶ୍ୟପ୍ରଧାନ। ଦେଖିବା, ପଢ଼ିବା ଓ ଶୁଣିବା ମାଧ୍ୟମରେ ହୁଏତ ଏହାକୁ ଉପଭୋଗ କରାଯାଇପାରେ। କିନ୍ତୁ ଏହାର ସଫଳତା କେବଳ ପରିବେଷଣରେ ହିଁ ପ୍ରକଟିତ। ସର୍ବତ୍ର ପରିବେଷଣ ପାଇଁ ହିଁ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇଥାଏ। ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୁଏ। ମଞ୍ଚସ୍ଥ ନହେଲେ ଏହାର ଅସଲ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଓ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସାଧିତ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ।

ଏହା ତେଣୁ ଏକ ବହୁମୁଖୀଧାରା, ଏକ ମିଶ୍ରକଳା, ଏକ ସମନ୍ୱିତ ସାହତ୍ୟିକ କୃତି। ଏହି ସମନ୍ୱୟ ସୁଷମ, ସୁଗଠିତ ଓ ସୁସଂହତ ନହେଲେ ଏହାର ସଫଳତା ପରିକଳ୍ପନା ଅସମ୍ଭବ। ଗୋଟିଏ ଭଲ ନାଟକ ଭଲରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ନ ହୋଇ ପାରିଲେ ତାହା ପ୍ରଭାବହୀନ ହୋଇଯାଏ, ଲୋକାଦୃତି ଲାଭ କରିପାରେନି। ଲୋକେ ଏହାପ୍ରତି ବିମୁଖ ହୁଅନ୍ତି। ତେଣୁ

ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା, କୁଶଳୀ ଓ ଅଭିଜ୍ଞ କଳାକାର, ସଫଳ ନାଟ୍ୟନିର୍ଦ୍ଦେଶନା, ଉପଯୋଗୀ ସଂଗୀତ ଆଦି ବହୁବିଧ ଦିଗକୁ ସମ୍ଭାଳିବାକୁ ପଡ଼େ । ଏମାନଙ୍କର ଉତ୍ତମ ସହଯୋଗ ନମିଳିଲେ ନାଟକଟିଏ ମଞ୍ଚ ସଫଳତା ଲାଭ କରିପାରେ ନାହିଁ।

ପ୍ରକୃତରେ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ଅନନ୍ତ ସମୟର କେଉଁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିନ୍ଦୁରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଚି, ତାହା ଅନିର୍ଦ୍ଧାରିତ । କିନ୍ତୁ ଏକଥା ସତ୍ୟଯେ, ମଣିଷର ମାନସିକତା ସହିତ ସହଜାତ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଭଳି ଏହାର ଆଗମନ। ମନର ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାରେ ମଣିଷର ଦୈହିକ କାର୍ଯ୍ୟସବୁ ଆଦିଯୁଗରୁ ହିଁ କେତେ ନାଟକୀୟ ଛଟାରେ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇ ଆସିଛି। ଏହି ବାହ୍ୟିକ କ୍ରିୟାଶୀଳତା ହିଁ ନାଟକର ରୂପ ବା ଦୃଶ୍ୟ । ଏହା ମଧ୍ୟରେ ନିହିତ ମାନସିକ ଆବେଗ ପ୍ରବଣତା ହିଁ ତାର ଅନ୍ତସ୍ରୋତ। ବାହାରେ କରୁଥିବା କାର୍ଯ୍ୟ ଭିତରେ ମନର କେତେ ଭାବାବେଗ ଅନ୍ତଃସଲିଳା ଫଲଗୁପରି ବହିଚାଲିଥାଏ। ଏହା ଜୀବନର ଜନ୍ମମୃତ୍ୟୁବ୍ୟାପ୍ତ ଏକ ଅଖଣ୍ଡ ଅନୁଭବ। ବହୁ ନାଟକୀୟତାରେ, ଛଟା-ଛଇରେ, ଛଳରେ ଏହାର ରୂପାନ୍ତର ହେଉଥାଏ । ସଂଶୟ, ସଂଘାତ, ସଂବାଦ, ସଂବେଦନାମାନ ଏହାର ନାନାବିଧ ଉପାଦନ। ଉତ୍‌କଣ୍ଠା, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସବୁବେଳେ ଏହାର ମୂଳ ପ୍ରେରଣା।

ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବିଭାବ ସବୁକୁ ମଣିଷ ଆୟତକରେ, ବୁଝିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରେ, ନିଜ ମର୍ଜି ଦେଇ ତାହାର ଉପଭୋଗ କରେ। ତେଣୁ ଏସବୁକୁ ସେ କବଳିତ କରିଥାଏ। ଇଚ୍ଛାନଥିଲେ କବିତାଟିଏ କି ଗଳ୍ପ ପଢ଼ିହୁଏନି। କିମ୍ବା ପଢ଼ିଲେ ତାର ଭାବ ରସକୁ ଠିକ୍‌ରେ ଗ୍ରହଣ କରିହୁଏନି। ମାତ୍ର ପ୍ରଭାବଶାଳୀ, ତଥା ଭଲ ନାଟକଟିଏ ଇଚ୍ଛା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଦେଖିଲେ ମଧ୍ୟ ତାର ମାୟା ଜାଲରେ ପଡ଼ିଯାଏ ମଣିଷ । ଭୁଲିଯାଏ ତାର ସଂସାର ଜଞ୍ଜାଳ, ଭୁଲିଯାଏ ଯାବତୀୟ ମାନସିକ ଇଚ୍ଛା ଅନିଚ୍ଛାର କ୍ରିୟାଶୀଳତାକୁ। ନିଜ ଅଜାଣତରେ ସେ କବଳିତ ହୋଇଯାଏ ନାଟକ ଦ୍ୱାରା। ନାଟକର ହସରେ ସେ ହସେ, ନାଟକର କାନ୍ଦରେ ସେ କାନ୍ଦେ। ଚରିତ୍ରମାନେ ପାଲଟିଯାନ୍ତି ଏକ ଏକ ଚଳନ୍ତି କବିତା। ନିଜ ପାଖରୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ହରାଇ ବସେ ତେଣୁ ଦର୍ଶକ। ବିନା ପରିଶ୍ରମରେ ଖୁବ୍ ସହଜରେ, ହାଲ୍‌କାରେ ସେ ଚାଲି ଯାଏ ଜୀବନର କେଉଁ ଗହୀର ପ୍ରଦେଶକୁ । କେତେ ଅନୁଭବ, କେତେ ପ୍ରବଣତା, କେତେ ମିଠା ମିଠା ଉପଲବ୍ଧି, କେତେ ଅଭୁଲା ସ୍ପର୍ଶ ତା ଦେହ ଓ ମନକୁ କାବୁ କରିପକାନ୍ତି। ସେ ଆରମ୍ଭରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କେବଳ ନିଜ ଭିତରେ ହିଁ ନିଜେ କୁଆଡ଼େ ହଜିଯାଇଥାଏ।

ନାଟକ ତେଣୁ କେବଳ ଓଡିଆ ଭାଷାରେ ନୁହେଁ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ପ୍ରାଦେଶିକ ଭାରତୀୟ ଭାଷା ତଥା ବୈଦେଶିକ ଭାଷା ମାନଙ୍କରେ ମଧ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଏକ ପ୍ରଧାନ ବିଭାବ। ଏହାର ପରମ୍ପରା ସଜୀବ ହେଲେ ସେହି ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ହିଁ ଏହା ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା। ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ପ୍ରତିଷ୍ଠା, ସ୍ୱୀକୃତି ଓ ସମାଜର ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରୁ ହିଁ ଆରମ୍ଭ। ଆଧୁନିକ ଶିକ୍ଷା ଓ ସଂସ୍କୃତିର

ସଂକ୍ରମଣରୁ ହିଁ ନାଟକର ଆଦର ଓଡ଼ିଆ ଜନମାନସରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରୁ ଓ ଜୀବନଧାରାରୁ ବଙ୍ଗଳା ଭାଷା ସାହିତ୍ୟର ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରବେଶ ଘଟିଛି ଓଡିଶାରେ । ଏହା ଆଗରୁ ଯେଉଁ ନାଟକ ସବୁ ଥିଲା, ତାହା ସଂସ୍କୃତି ସାହିତ୍ୟର ସୂକୃତ। ପୂରା ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ ଓ ରାଜକୀୟ। ସାଧାରଣ ଜନତାର ପାଖ ମାଡୁନଥିଲା। ସାମନ୍ତବାଦୀ ପରିବେଶରେ କାବ୍ୟ କବିତାପରି ନାଟକ ମଧ୍ୟ ଥିଲା କାବ୍ୟିକ ତଥା ଆଳଂକାରିକ। ପୌରାଣିକ ଚିରାଚରିତ କାବ୍ୟ ରୀତିରେ ଏହାର ରଚନା କରାଯାଉଥିଲା। ଖାଲିଯାହା ଅଭିନୟ କରାଯାଉଥିଲା। ନଚେତ୍ ନାଟକୀୟତା ସେଥିରେ ପ୍ରାୟ ନଥିଲା କହିଲେ ଚଳେ। ସଂଳାପ ଗୁଡ଼ିକ ଗୀତ ବା ପଦ୍ୟ ଧାରାର। ଗଠନଶୈଳୀ ପାରଂପାରିକ ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟରୀତି ଆଧାରିତ । ତେଣୁ କାବ୍ୟ ଓ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ଏ ସମୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ପ୍ରାୟ ନଥିଲା। 'ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ', 'କାବ୍ୟନାଟକ', 'ଗୀତାଭିନୟ' ଆଦି ଭାବରେ ଏ ଗୁଡ଼ିକର ପରିବେଷଣ କରାଯାଉଥିଲା। ସର୍ବତ୍ର ଏଗୁଡିକ ପାଣ୍ଡିତ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ, ଆଭିଜାତ ସଂପନ୍ନ।

ଏ ଭିତରେ ଲୋକମାନଙ୍କର ଚିତ୍ତ ବିନୋଦନ ନିମିତ୍ତ ଯେଉଁ ନାଟକର ଆବଶ୍ୟକତା ଥିଲା, ସେଗୁଡିକ ନାଟକ ନୁହେଁ। ନାଟକର ଆଦିରୂପ ତାର ଜନକ। ସେଗୁଡିକରେ ନାଟକୀୟତା କିଛି କିଛି ରହୁଥିଲା, ସଂଗୀତ ଓ ସାଂଗୀତିକ ସଂଳାପ ରହୁଥିଲା, କଥାବସ୍ତୁରେ ପାରଂପରିକତା ସାଂଗକୁ ସାମାଜିକ ତଥା ମାନବୀୟ ଆବେଦନ ମାନ ମଧ୍ୟ ଊଣା ନଥିଲା। ପାରିବାରିକତା, ମାନବିକତା, ସାମାଜିକତା, ସଂସ୍କୃତିପ୍ରାଣତା, ଐତିହ୍ୟ ଚେତନା, ଜାତୀୟ ଭାବୋଦ୍ଦୀପନା, ନୈତିକତା ଓ ଆଧାତ୍ମିକତା ଆଦି ନାନା ଉପାଦାନମାନ ଏଥିରେ ଥିଲା। ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ଏଗୁଡିକ ଲୌକିକ ଚେତନାର ଥିଲା ବାର୍ତ୍ତାବହ। ସଂସ୍କୃତାଭିମାନୀ ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟକାବଳୀ ପରି ଏଗୁଡିକ ମଧ୍ୟ କାବ୍ୟିକତାରୁ ମୁକ୍ତ ନଥିଲା। ଏଥିରେ ମାତ୍ର ସର୍ବତ୍ର ପାରଂପରିକ କାବ୍ୟଧାରାକୁ, କବିତ୍ୱକୁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦିଆଯାଉଥିଲା। କାଳକ୍ରମେ ଯେଉଁ ଗୀତିନାଟ୍ୟମାନ ପରିବେଷଣ କରାଗଲା ଏଗୁଡିକ ନାଟକର ନୁହଁ, କିମ୍ବା ଏଗୁଡିକର ରଚୟିତାଙ୍କୁ ନାଟ୍ୟକାର ବୋଲି ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଉନଥିଲା ବରଂ କବି ବୋଲି ହିଁ ଏମାନଙ୍କୁ ପରିଚିତ କରାଯାଉଥିଲା। ଯେତେ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ସ୍ରଷ୍ଟା, ସମସ୍ତେ ତେଣୁ ଆମମାନଙ୍କ ପାଇଁ କବି, ନାଟ୍ୟକାର ନୁହଁନ୍ତି।

ତେଣୁ ପ୍ରାକ୍ ଆଦିଯୁଗ ତଥା ଆଦିଯୁଗର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ କାବ୍ୟ, ପୁରାଣର କଥାବସ୍ତୁ, ଧର୍ମ, ଦର୍ଶନ, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତା, ନୈତିକତାର ପ୍ରାବଲ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ। ଏଭଳି ପ୍ରାଚ୍ୟ ଦର୍ଶନକୁ ଲୋକମାନଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚାଇବା ପାଇଁ କାବ୍ୟମୟ ସଂଳାପ ଓ ସଂଗୀତର ହିଁ ଆବଶ୍ୟକତା ପଡୁଥିଲା। ଯେଉଁ କେତେକ ପାରିବାରିକ, ସାମାଜିକ ତଥା ଐତିହାସିକ ନାଟକ ଲେଖାଯାଉ ଥିଲା ସେଗୁଡିକର ଆଙ୍ଗିକଥିଲା ଖୁବ୍ ସରଳ ଓ ଆତ୍ମିକରେ ସେମାନେ

ଏହି ପୌରାଣିକ ଆବେଦନକୁ ହିଁ ବହନ କରୁଥିଲେ। ଯଦିଓ ସଂସ୍କାରପ୍ରବଣତା ଥିଲା ଏଗୁଡ଼ିକରେ କିନ୍ତୁ ସେଇ ପ୍ରାଚୀନ ଦର୍ଶନକୁ ହିଁ ପ୍ରକଟକଲେ ଆଧୁନିକ ଚରିତ୍ର ମାନଙ୍କ ମାଧ୍ୟମରେ। ରାମ, ରାବଣ, କଂସ, ଦୁର୍ଯ୍ୟୋଧନ, ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣ ଆଦି ନାମ ଗୁଡ଼ିକ ପରିବର୍ତ୍ତେ ସମାଜରୁ ଗୃହୀତ କିଛି ଆଧୁନିକ ନାମ। ଏମାନଙ୍କ ଚିନ୍ତା ଚେତନାରେ ଓ ଅଭିନୟରେ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ଚରିତ୍ରମାନେ ଓ ତାଙ୍କର ଆଦର୍ଶ ହିଁ ପ୍ରକଟିତ ହେଉଥିଲା। ତେଣୁ ପୌରାଣିକ, ସାମାଜିକ, ପାରିବାରିକ ତଥା ଐତିହାସିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସବୁ ଗୋଟିଏ ଭାବବଳୟ ଭିତରେ ହିଁ ଆତଯାତ ହୋଇଥିଲେ। କାରଣ ଆଧୁନିକତା-ପ୍ରାଚୀନତା, ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ-ପ୍ରାଚ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ସଂଘର୍ଷର, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସମୟ ଥିଲା ଏଇ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ। ଦୁଇ ଭୂଖଣ୍ଡର ଦୁଇ ସଂସ୍କୃତିଚେତନା, ଦୁଇ ରୁଚିବୋଧ ଓ ଦୁଇ ଜୀବନଧାରାର ଏହା ଥିଲା ଏକ ସଂକ୍ରମଣର ସମୟ। ଦଳେ ପାରଂପରିକ ସଂସ୍କୃତାଭିମାନୀ ଗୋଷ୍ଠୀ, ଆଉଦଳେ ନବ୍ୟ ଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀ। ଏଇ ନବ୍ୟଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀ ପୁଣି ଦ୍ୱିବିଧ- ଦଳେ ପ୍ରାଚ୍ୟପ୍ରେମୀ, ଅନ୍ୟଦଳକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରେମୀ। ଦୁଇ ସଂସ୍କୃତିର ସଂଘର୍ଷମୟ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ତେଣୁ ସଂଦିଗ୍ଧ ହେବାକୁ ବାଧ୍ୟ। ଖୁବ୍ ସରଳ ହେବାକୁ ବାଧ୍ୟ।

ଜୀବନ ସେତେବେଳକୁ ଏତେ ଜଟିଳତା ମଧ୍ୟକୁ ଆସିନି। ଜ୍ଞାନ ବିଜ୍ଞାନର ଏତେ ବ୍ୟାପକ ପ୍ରସାର ପ୍ରଚାର ଘଟିନି। ବସ୍ତୁବାଦର ଏତେ ଘନଘଟା ନାହିଁ। ଫ୍ରଏଡ୍‌ଙ୍କ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ, ଡାରଉଇନ୍‌ଙ୍କ ଜୀବନତତ୍ତ୍ୱ, ମାର୍କସଙ୍କ ସମାଜତତ୍ତ୍ୱର ଆହୃତି ଘଟିନି ଓଡ଼ିଶାରେ। ଓଡ଼ିଆ ତେଣୁ ଆଗପରି ତଥାପି ପାରଂପରିକ ହୋଇ ରହିଛି। ଏଭଳି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ନାଟକ ତେଣୁ ଉଭୟ ଆଙ୍ଗିକ ଓ ଆତ୍ମିକରେ ସରଳ ହେବାକୁ ବାଧ। ସବୁଠୁ ମୂଳକଥା ହେଲା ଆଦି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଏକ ଏକ ନାଟ୍ୟପ୍ରୟାସ ମାତ୍ର। ସଫଳତା ବିଫଳତାର ବିଚାର ଏ ସମୟରେ ନଥିଲା। ଯିଏ ଯାହା ଲେଖୁ ଯେମିତି ଲେଖୁ ଆଧୁନିକ ଯୁଗର, ବଙ୍ଗଳା ଓ ଇଂରାଜୀ ଭାଷା ସାହିତ୍ୟର ସମାନ୍ତରାଳ ଗତିରେ ପାଦମିଳାଇ ଚାଲିବା ପାଇଁ ଗୁଡ଼େ ଗଦ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ହିଁ ଆବଶ୍ୟକତା ଥିଲା। ତେଣୁ ଗଳ୍ପ, ଉପନ୍ୟାସ, ପ୍ରବନ୍ଧ ଆଦି ସାଂଗକୁ ନାଟକ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ସମୟର ଥିଲା ଏକ ଜରୁରୀ ଆହ୍ୱାନ। ହେଲେ ପଛରେ ପଡ଼ିଯିବାର ଭୟ ରହୁଥିଲା। ପୁଣି ଭାଷା ଓ ଜାତୀୟତା ନିଶ୍ଚିହ୍ନ ହୋଇଯିବାର ଭୟରେ, ବଙ୍ଗାଳୀ ମାନଙ୍କ ଚକ୍ରାନ୍ତ, ଅପଚେଷ୍ଟା ଓ ହୀନ ମାନ୍ୟତାର ଜବାବ୍ ଦେବାପାଇଁ ଦରକାର ହେଉଥିଲା ସାହିତ୍ୟର ବିପୁଳ ଭଣ୍ଡାର, ଯାହା ଆମ ପାଖରେ ସେତେ ଗଚ୍ଛିତ ନଥିଲା। ଯାହାଥିଲା କେବଳ ପ୍ରାଚୀନ ସମ୍ଭାର। ଏହା ପୁଣି କେବଳ କାବ୍ୟ କବିତାର, ପୁରାଣର, କାଳ୍ପନିକ କାହାଣୀର। ଏ ସବୁର ପୁନରୁଦ୍ଧାର, ପୁନର୍ମୂଲ୍ୟାୟନ ଫଳରେ ଭାଷା ଓ ଜାତୀୟତା ବଂଚିଗଲା ସିନା କିନ୍ତୁ ତାହାର ସମୃଦ୍ଧି ଓ ସମ୍ଭାବନା ପାଇଁ ଲୋଡ଼ାହେଲା ଆଧୁନିକତାର ଉପାଦାନ, ଯାହା ବଙ୍ଗଳାରେ ସେତେବେଳକୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଗଲାଣି ଓ ଇଂରାଜୀରେ ଆହୁରି ଅନେକ ବେଳୁ ହୋଇ ସାରିଲାଣି।

ଅତଏବ୍ ଏଇ ଭଳି ଏକ ଘଡ଼ିସନ୍ଧି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଗଦ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ବିକାଶ ପାଇଁ ଆବଶ୍ୟକ ହେଲା ଯୁଦ୍ଧକାଳୀନ ଭିତ୍ତିରେ ଏକ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା । ଭାଷା ଓ ଜାତୀୟତାର ସୁରକ୍ଷା ଓ ସମୃଦ୍ଧିପାଇଁ ଯିଏ ଯେଉଁ ବିଭାଗରେ ଚାହିଁଲା କଲମ ଚାଳନା କଲା । ରାତିରାତି ଦିନ ଦିନ ଲାଗି ଗଳ୍ପ, ଉପନ୍ୟାସ, ପ୍ରବଂଧ ଓ ନାଟକ ମାନ ଲେଖାହେଲା । ସମୟର ଚାହିଦା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଭଲମନ୍ଦ ନିର୍ବିଶେଷରେ ତାହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରାଗଲା । ଗୋଟେ ନୂଆ ରୁଚି, ନୂଆ ସଂସ୍କାର, ନୂଆ ଧାରା, ନୂଆ ମନ ଓ ମନନର ଆରମ୍ଭ ହେଲା ମହୋତ୍ସବ । ଉତ୍ସାହ ଓ ଅଭିପ୍ରେରଣା ନେଇ ଆଗେଇ ଚାଲିଲେ ନବ୍ୟଶିକ୍ଷିତ ଜାତିପ୍ରେମୀ ଗୋଷ୍ଠୀ ।

ନାଟକର ଆଦିପର୍ଯ୍ୟାୟ ତେଣୁ ଥିଲା ଓଡିଶାର ପ୍ରାଥମିକ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରୟାସ । କେବଳ ଅନୁକରଣ, ଅନୁସରଣ କରି, ପ୍ରଭାବିତ ଉତ୍ସାହିତ ହୋଇ ଏ ସମୟର ନାଟ୍ୟକାର ମାନେ ନାଟକ ଲେଖିବା ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲେ । ସମସ୍ତଙ୍କ ପ୍ରାଣରେ ଆଧୁନିକ ହେବାର ଇଚ୍ଛା ଓ ଆଗ୍ରହ ହିଁ ବଳବତ୍ତର ହୋଇଉଠୁଥିଲା । ନାଟ୍ୟକାର ହେବା ଆଦୌ ଲକ୍ଷ୍ୟ ନଥିଲା ଓ ନାଟ୍ୟକାର ହେବାପାଇଁ ଓଡ଼ିଆରେ ପ୍ରଥମେ ନାଟକ ଲେଖାହୋଇ ନଥିଲା । ତେଣୁ ସମୟର ଗୋଟେ ଜବରଦସ୍ତ୍ ଚାହିଦାରୁ ନାଟକ ଲେଖା ହେଇଥିବାରୁ ନାଟକର ଗଠନ ଓ ବିଷୟବିନ୍ୟାସକୁ ନେଇ କିଛି ବି ପ୍ରଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇନଥିଲା । ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ବ୍ୟତିରେକ ଏଗୁଡ଼ିକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ଏହି ହେତୁ ତେଣୁ ପ୍ରଥମ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ଲୀଳା, ସୁଆଙ୍ଗ, ଗୀତାଭିନୟ ଆଦି ଗୁଡ଼ିକର ଉଭୟ ଅନ୍ତଃ ଓ ବହିଃ ପ୍ରଭାବ ଏଗୁଡ଼ିକ ଉପରେ ସୁସ୍ପଷ୍ଟ । କେବଳ ନୀତିଶିକ୍ଷା ଦେବା, ସାମାଜିକତା ଓ ଜାତୀୟତାର ଜୟଗାନ କରିବା, ସଂହତିର ସୂତ୍ରରେ ଏକାଠି କରିବା ପାଇଁ ଏ ସମୟର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଅଭିପ୍ରେତ ଥିଲା । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଂସ୍କୃତିର ପ୍ରଭାବରେ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇ ବିପଥଗାମୀ ହୋଇଯାଉଥିବା, ନିଜମାଟି ଓ ମମତାଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଉଥିବା, ଜାତୀୟତାକୁ ଭୁଲିଯାଉଥିବା, ଐତିହ୍ୟକୁ ଅଣହେଳା କରୁଥିବା ନବ୍ୟଶିକ୍ଷିତ ଓଡ଼ିଆ ମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଚେତାବନୀ ରହିଥିଲା ଏଇ ନାଟକ ଗୁଡିକରେ । ଏଗୁଡ଼ିକ ତେଣୁ ଅନେକଟା ଆହ୍ୱାନଧର୍ମୀ ତଥା ସମାଲୋଚନାମୂଳକ ଅଟେ ।

ତେଣୁ ଏହି ସମୟର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ କେବଳ ନୁହଁନ୍ତି ଗଦ୍ୟବିଭାଗର ଓ ପଦ୍ୟବିଭାଗର ସ୍ରଷ୍ଟାମାନେ ସମସ୍ତେ ସମାଜ ସଂସ୍କାରକର ଭୂମିକା ଅଧିକ ନିର୍ବାହ କରିଛନ୍ତି । ସାହିତ୍ୟକୁ ମାଧ୍ୟମକରି ସମାଜର ଦୁର୍ବଳତା ଗୁଡିକର, ଅଜ୍ଞାନତା, ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ, ଅସହାୟତା, କୁସଂସ୍କାର ଆଦି ନାନା ସମାଜ ବିରୋଧି କାର୍ଯ୍ୟଗୁଡ଼ିକର ବିତାଡ଼ନ ନିମିତ୍ତ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ସମସ୍ତଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟହୋଇ ଉଠିଛି । ବଳିଷ୍ଠ, ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ତଥା ସମୃଦ୍ଧ ସାହିତ୍ୟର ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ପ୍ରଥମେ ଏଇ ସାହିତ୍ୟକୁ ହିଁ ମାଧ୍ୟମକରି ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି । ସାହିତ୍ୟ ତେଣୁ ମୁଖ୍ୟ ନ ହୋଇ ସଂସ୍କାର ପ୍ରବଣତା ମୁଖ୍ୟ ହୋଇ ଉଠିଛି । ସାମାଜିକତା ଓ ଜାତୀୟତା ମୁଖ୍ୟ ହୋଇ

ଉଠିଛି । ପ୍ରଥମେ ଏକ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ, ଲକ୍ଷ୍ୟଟିଏ ଧାର୍ଯ୍ୟ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ, ଅତୀତରୁ ସାଉଁଟିବାକୁ ପଡ଼ିବ ଐତିହ୍ୟ, ତା ପରେ ଯାଇ ନୂଆ ଯୋଜନା, ନୂଆ କଳ୍ପନା ବା ଆଉ ଯାହା ।

ଏଇ ମୂଳ ଭାବଧାରାକୁ ଆଧାର କରି ଲାଲାଜୀଙ୍କର 'ବାବାଜୀ', 'ସତୀ', 'ପ୍ରୀତି' ଓ 'ବୃଦ୍ଧ ବିବାହ', ରାମଶଙ୍କରଙ୍କର 'କାଞ୍ଚି-କାବେରୀ', 'ବନମାଳା', 'ବିଷମୋଦକ', 'ଯୁଗଧର୍ମ', 'ରାମବନବାସ', 'ରାମାଭିଷେକ', 'କଂସବଧ' ପ୍ରଭୃତି, କାମପାଳ ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ସୀତା ବିବାହ', ଭିକାରୀ ଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କର 'ସଂସାର ଚିତ୍ର', 'ରତ୍ନମାଳୀ', 'ସୁଶୀଳା', 'ଯୌତୁକ', ଗୋଦାବରୀଶଙ୍କର 'ପୁରୋଷୋତ୍ତମଦେବ', 'ମୁକୁନ୍ଦଦେବ' ଆଦି ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ସମେତ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବହୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟର । ନାଟକୀୟ ସଫଳତା ଏଥିରେ ଆଦୌ ନାହିଁ, ନୁହେଁ । ଅଛି ତାଠୁ ଅଧିକ ଅଛି ନାଟକୀୟ ପ୍ରବଣତା । ଲୋକାଦୃତି କିଛି କମ୍ ପାଇନାହିଁ । ମାଟିରୁ ରସଶୋଷି ପରମ୍ପରାକୁ, ଆଦର୍ଶକୁ, ମାନବିକତାକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଦେଇଛି । ଜୀବନକୁ ଓ ଜଗତକୁ ବୁଝିବା ଆଗରୁ ନିଜକୁ ଓ ନିଜ ଜାତିର ଜନତାକୁ ଏକାଠିକରି ସୁରକ୍ଷିତ ଭାବରେ ବଂଚିବାର ପରିବେଶଟିଏ ସେ ଆଗ ଚାହିଁଛି । ତା ପରେ ଆରମ୍ଭ କରିଛି ବିକାଶର ଧାରା । ଦେହ ମନ ଓ ହୃଦୟକୁ ଲଂଘି, ଜୀବନକୁ ଘାଣ୍ଟି, ଜଗତକୁ ଜିଣି ସେ ଗଢ଼ିଚାଲିଛି ଗୋଟେ ଗୋଟେ ଜୀବନ ନାଟକ । ଏ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରୟାସ ତାର ଅବିରାମ ଗତିରେ ଚାଲିଛି । ଆଜି ପୃଥିବୀର କୌଣସି ଭାଷାର ନାଟକ ସହ ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦିତା କରିପାରୁଛି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ । ବିଶ୍ୱତୋମୁଖୀ ହେବାପାଇଁ ଓଡିଆ ନାଟକକୁ ଆଉ ବାକି ନାହିଁ । ଏମିତି ଖାଲି ବିପୁଳ ସୃଷ୍ଟିରେ ବିଭୋର ହେବା ବାକି ଅଛି ।

ସଂକେତ ସୂଚୀ

- It is a Litarature that walks and talks before our eyes. (Boulton)
- ନାନା ବିଭୂତି ସଂଯୁତମୃଦ୍ଧି ବିଳାସାଦିଭିର୍ଗୁଣୈ ର୍ଣ୍ଣୈବଅଙ୍କ ପ୍ରବେଶ କାବ୍ୟଂ ଭବତି ହି ତନ୍ନାଟକ ନାମ ନୃପତୀନା ସଞ୍ଚରିତଂ ନାନା ରସଭାବ ସଙ୍କୃତଂ ବହୁଧା ସୁଖ ଦୁଃଖୋପ୍ତତ୍ତିଦ୍ଭୁତଂ ଭବତି ତନ୍ନାଟଙ୍କ ନାମ (ଦଶରୂପକ)
- ଅଭିନୟାତ୍ମକଂ କାବ୍ୟ ନାଟ୍ୟମ୍ (ଆଚାର୍ଯ୍ୟବାମନ)
- କାବ୍ୟେଷୁ ନାଟକମ୍ ରମ୍ୟମ୍ ।
- ଇଂରାଜୀ ଶିକ୍ଷା ପ୍ରଚଳନ ପରେ ପରେ ଏ ଦେଶର ଆଧୁନିକ ଶିକ୍ଷାପ୍ରାପ୍ତ ଲୋକେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟର ଚାଲିଚଳନ ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ହୋଇ ନିଜକୁ ବିପନ୍ନ କରିବା ସଂଗେ ସଂଗେ

ଆମ ସମାଜର ଜୀବନଧାରାକୁ ଯେପରି ନଷ୍ଟଭ୍ରଷ୍ଟ କରିବାକୁ ବସିଥିଲେ, ଲାଲାଜୀଙ୍କ ନାଟକ ସେ ଯୁଗରେ ତାହାର କଠୋର ସମାଲୋଚନା କରି ନାଟକ ରଚନା ଦ୍ୱାରା ତାହା ଦେଖାଇ ଦେଇଥିଲେ।
(ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିଚୟ/ବୃନ୍ଦାବନ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ। ପୃଷ୍ଠା ୧୯୬)
ଏହି କାଳଭିତରେ ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଓଡିଆ ଲେଖକ ଓ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଲା, ଅଧଃପତନ ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କର ପ୍ରାଚୀନ ଐତିହାସିକ ଗୌରବ ସବୁ ସେମାନଙ୍କ ଆଗେ ବଖାଣି ସେମାନଙ୍କୁ ଏକ ଏକୀଭୂତ ଓ ପୁର୍ନଜୀବନ୍ତ ଜାତି ରୁପେ ଠିଆ କରାଇବା।
ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ (ମାନସିଂହ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ, ପୃ. ୨୮୫)

ପ୍ରାକ୍ତନ ଓଡ଼ିଆ ଛାତ୍ର, ବାଣୀବିହାର, ଡିଂଗର, ଖୋର୍ଦ୍ଧା-୭୫୨୦୬୨

ଲୋକନାଟକ : ଉଦ୍ଭବ ଓ ବିକାଶ

ଡକ୍ଟର ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ

ଭାରତ ଏକ ପ୍ରାଚୀନ ଦେଶ ଏବଂ ସେଇ ହିସାବରେ ଏହାର ସଂସ୍କୃତି ମଧ୍ୟ ବିଶ୍ୱର ପ୍ରାଚୀନତମ ସଂସ୍କୃତି । ସାହିତ୍ୟ, କଳା ଏବଂ ବିଶେଷକରି ନୃତ୍ୟ, ସଂଗୀତ ଏବଂ ଅଭିନୟରେ ଏହି ଭୂମି ସମଗ୍ର ପୃଥିବୀରେ ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକାର ଅଧିକାରୀ । ଅନୁମାନ କରାଯାଇଥାଏ ଯେ, ନାଟକ ତାର ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ରୂପ ପାଇବା ପୂର୍ବରୁ ଅର୍ଥାତ୍ ଭରତଙ୍କର ପଞ୍ଚମବେଦ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର' ରଚିତ ହେବା ଆଗରୁ ଏଠାରେ ଲୋକନାଟକ କିମ୍ବା ଲୋକଧର୍ମୀ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ସାରିଥିବା ଏବଂ ଏହା ହିଁ ହୋଇଥିଲା ପଞ୍ଚମ ବେଦର ଭିତ୍ତି ।

ଅଦ୍ୟାବଧି ଆମ ଦେଶରେ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ବିକାଶ କ୍ରମ ଐତିହାସିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ନିର୍ଦ୍ଧାରିତ ହୋଇପାରି ନାହିଁ । ଏଭଳି ସ୍ଥିତିରେ ଲୋକନାଟକ କିମ୍ବା ଲୋକଧର୍ମୀନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରା ସଂପର୍କରେ ନିର୍ଦ୍ଧାରିତ ଭାବରେ କିଛି କହିବା ଏକ କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । କାରଣ ମୌଖିକତା ହେଉଛି ଲୋକନାଟକର ଏକ ବିଶେଷ ଧର୍ମ । ସେଇଭଳି ଲୋକଧର୍ମୀ ନାଟକର ଚେର ମଧ୍ୟ ପ୍ରାଚୀନ ଲୋକ ପରମ୍ପରାର ବିଭିନ୍ନ ବିଭବ ସହିତ ନିବିଡ ଭାବେର ସଂପୃକ୍ତ । ଲୋକଜୀବନ ଉପରେ ଏହାର ଗଭୀର ଆସ୍ଥା ଏବଂ ଏହା ପୁଣି ମାଟିର ଅତ୍ୟନ୍ତ ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ । ଲୋକକଳା ଯେ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟତା ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ନୁହେଁ, ଏହା ଏକ ପ୍ରମାଣିତ ସତ୍ୟ । ଲୋକଜୀବନ ହିଁ ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରେରଣାଦାତା । ସମୟର ଗତିରେ କୌଣସି ଭୂଖଣ୍ଡରେ ବିଭିନ୍ନ କାରଣରୁ ଯେଉଁ ବାହ୍ୟ କିମ୍ବା ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ପ୍ରଭାବ ଦେଖାଦିଏ, ତାହା ଲୋକକଳାକୁ ମଧ୍ୟ ଅନୁପ୍ରାଣିତ ତଥା ପ୍ରଭାବିତ କରିଥାଏ ଏବଂ ତାହା ଉପରେ ନିଜର ସ୍ଥାୟୀ ପ୍ରଭାବ ଛାଡ଼ିଯାଏ । ଲୋକକଳା ମଧ୍ୟ ସେ ସବୁକୁ ଆଗ୍ରହରେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଏ । କହିବା କଥା ହେଉଛି, ଲୋକକଳା ବାହ୍ୟତଃ ଯେତେ ଆଧୁନିକ ପ୍ରତୀୟମାନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ମୂଳ ସଦାବେଳେ ପରମ୍ପରା ମଧ୍ୟରେ ହିଁ ରହିଥାଏ । ତେଣୁ ଅତୀତ ସହିତ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ସଂପର୍କ ସ୍ଥାପନ କରାନଗଲେ ଲୋକ ପରମ୍ପରାକୁ ବୁଝିବା ଆଦୌ ସହଜ ନୁହେଁ ।

ଏଭଳି ସ୍ଥିତିରେ ଲୋକନାଟକର ସୃଷ୍ଟିକୁ ଆମେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କୌଣସି ସମୟ ସୀମାରେ ବାନ୍ଧି ରଖିବା ଉଚିତ ହେବ ନାହିଁ । ହସ୍ତପଦାଦିର ଅର୍ଥହୀନ ବିକ୍ଷେପକୁ 'ନୃତ୍ତ' କୁହାଯାଏ ଏବଂ ଏହାକୁ ଲୋକାନଟ୍ୟର ପ୍ରାଥମିକ ସ୍ତର ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । 'ଅନୁକରଣ' ହେଉଛି ମଣିଷର ଏକ ସହଜାତ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଏବଂ ଏହାକୁ ମନୋରଞ୍ଜନ ନିମନ୍ତେ ବ୍ୟବହାର କରିବା ହେଉଛି ଏହାର ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅବସ୍ଥା । ଅର୍ଥହୀନ ନୃତ୍ତକୁ ଅର୍ଥବହ ରୂପ ଦେଇ, ତାହାକୁ

ନୃତ୍ୟରେ ପରିଣତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ବହୁ ବର୍ଷ ଲାଗିଯାଇଥିବ ଏବଂ ତହିଁରେ କାହାଣୀର ପ୍ରୟୋଗ କରିବା ପାଇଁ ଆହୁରି ସମୟ ଲାଗିଥିବ। କାହାଣୀ ହେଉଛି ମହାକାବ୍ୟର ଅବଦାନ। ଆଲୋଚକମାନେ ନାଟକକୁ ତାହା ପରେ ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି ବିଶ୍ୱାସ କରନ୍ତି। ଲୋକନାଟକକୁ କାହାଣୀ ଧର୍ମୀ ହେବା ପାଇଁ ତେଣୁ ବହୁଦିନ ଅପେକ୍ଷା କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥିବ। କାରଣ ଏଇ ରୀତିଟିକୁ ସେମାନେ ବିଦଗ୍ଧ ବୃତ୍ତଠାରୁ ଗ୍ରହଣ କରିଥିବା ବିଶ୍ୱାସ କରାଯାଇପାରେ। ନୃତ୍ୟ ସହିତ ଏକ କାହାଣୀର ଯୋଗ କରି ଲୋକନାଟକର ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଥିବ ତେଣୁ ବହୁ ପରେ।

ଲୋକନାଟକ କାହାକୁ କୁହାଯାଏ, ଏ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତରରେ କେବଳ ଏତିକି କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ଯାହା ଲୋକଙ୍କଦ୍ୱାରା, ଲୋକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ପରିକଳ୍ପିତ ହୋଇଥାଏ ଏବଂ ଏକାନ୍ତ ଭାବେ ଲୋକମାନଙ୍କର ହୋଇଥାଏ, ତାହାକୁ ହିଁ ଲୋକାନାଟକ କୁହାଯାଇପାରିବ। ଅର୍ଥାତ୍ ଜନ ସମ୍ପୃକ୍ତି ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଥମ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ। ଏ 'ଜନ' କେଉଁମାନେ ? ଜ୍ଞାନର ଭାରରେ ସଦା ଅବନତ ବାଗ୍‌ଜାଲରେ ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱକୁ ଆବଦ୍ଧ କରୁଥିବା, ବିଦଗ୍ଧ ପଣ୍ଡିତ ମଣ୍ଡଳୀ ଏମାନେ ନୁହଁନ୍ତି, ବରଂ ପେଟ ଚାଖଣ୍ଡକ ପାଇଁ ଉଦୟାସ୍ତ ଖଟୁଥିବା ଏବଂ ପେଟର କଥାକୁ ସବୁବେଳେ ପାଟିରେ ପ୍ରକାଶ କରୁଥିବା, ଏ ଦେଶର ସଂଖ୍ୟାଗରିଷ୍ଠ ଖଟିଖିଆ, ଶ୍ରମଜୀବୀ ଜନତା ହିଁ ଏହାର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ। ହାଡ଼ଭଙ୍ଗା ଖଟଣି, ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସମସ୍ୟାର ଚାପ ପ୍ରଭୃତି କାରଣରୁ ଏମାନେ ମନୋରଞ୍ଜନ ନିମନ୍ତେ ଚାହାନ୍ତି ଏଭଳି କିଛି ଲଘୁ ଉପାଦାନ- ଯାହା ସେମାନଙ୍କର ମାନସିକ ଚାପକୁ ହ୍ରାସ କରିବା ସଂଗେ ସଂଗେ କିଛି ଆନନ୍ଦ ଆଉ ଉତ୍ତେଜନା ଯୋଗାଇ ଦେଇ ପାରିବ। ଏହି ଉପାଦାନ ଯଦି ହୋଇଥିବ ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ସେମାନଙ୍କର ପରିବେଶର, ତେବେ ସେମାନେ ସହଜରେ ତାହା ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହୋଇ ପାରିବେ। ଏଗୁଡ଼ିକ ତେଣୁ ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତ ହୋଇଥିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ। ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ସଂପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାର କୃଷ୍ଣପ୍ରସାଦ ବସୁ ଏକ ଚମତ୍କାର କଥା କହିଛନ୍ତି। ଲୋକନାଟକରୁ ଗ୍ରାମୀଣ- ଦର୍ଶକଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟାଶା ସଂପର୍କରେ ସେ କହନ୍ତି, 'ପେଟେ ହସିବେ ଆଉ ବୁହେ କାନ୍ଦିବେ'-ଏହା ହିଁ ହେଉଛି ସେମାନଙ୍କର ଏକମାତ୍ର କାମନା। ଅର୍ଥାତ୍ ସାମୟିକ ମୁକ୍ତି ହିଁ ହେଉଛି ସେମାନଙ୍କର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ।

ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇ ପାରେ ଯେ ଲୋକନାଟକର କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କବି ବା ଲେଖକ ନଥାନ୍ତି। ପ୍ରାଥମିକ ସୃଷ୍ଟି ପରେ ଏଥିରେ ବିଭିନ୍ନ ଗ୍ରାମୀଣ କବିଙ୍କର ପରିଶ୍ରମ ଓ ଚିନ୍ତା ଯୁକ୍ତ ହୁଏ। ସ୍ଥାନୀୟ ଉପାଦାନ ସବୁ ସମୟକ୍ରମେ ଗୃହୀତ ବା ବର୍ଜିତ ହୋଇଥାଏ। ଗ୍ରାମୀଣ କବି ନାମ ଓ ଯଶ ପାଇଁ ଯେତେ ନୁହେଁ, ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ମନୋରଞ୍ଜନ ପାଇଁ ତତୋଧିକ ଚିନ୍ତିତ ଥାଆନ୍ତି । ତେବେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟାଶା ପ୍ରାୟ ଏକାଭଳି ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିପାଇଁ

କବିଙ୍କୁ ବିଶେଷ ଭାବିବାକୁ ପଡ଼େ ନାହିଁ। କବି ପୁଣି ହେଉଛନ୍ତି ସେଇ ପରିବେଶର। ଜନଜୀବନ ସହିତ ତାଙ୍କର ଥାଏ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଯୋଗାଯୋଗ। ଲୋକମାନଙ୍କର ସମସ୍ୟା, ସେମାନଙ୍କର ରୁଚି ରିଓ୍ୱାଜ, ଚାହାଣୀ ଚଳଣି, ଦୃଷ୍ଟି ଦର୍ଶନ ସହିତ କବି ଭଲ ଭାବରେ ପରିଚିତ ଥାଆନ୍ତି। ତେଣୁ ସେ ସବୁର ରୂପାୟନ ଘଟାଇବାରେ ତାଙ୍କର କିଛି ଅସୁବିଧା ହୁଏ ନାହିଁ।

ଲୋକନାଟକ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଗୋଟିଏ ଅଭିଯୋଗ ବାରମ୍ବାର ଶୁଣିବାକୁ ମିଳିଥାଏ। ଆକୃତି ଓ ପ୍ରକୃତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏ ସବୁ ପ୍ରାୟ ହେଉଛି ଏକା ଧରଣର। ନୌଟଙ୍କୀର ବିଷୟବସ୍ତୁଠାରୁ ଯାତ୍ରା କିମ୍ବା ତାମ୍‌ସାର ବିଷୟବସ୍ତୁ ବିଶେଷ କୌଣସି ପାର୍ଥକ୍ୟ ନଥାଏ। କେବଳ ଉପସ୍ଥାପନ ରୀତିରେ ଯାହା କିଛିଟା ଭିନ୍ନତା ଥାଏ । ଏ ମନ୍ତବ୍ୟକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ। ଗ୍ରାମ- ଭାରତର ଦର୍ଶକମାନେ ନାଟକରୁ ଯାହା ଚାହାନ୍ତି, ତାହା ଭିତରେ କୌଣସି ଭିନ୍ନତା ନଥାଏ। କାଶ୍ମୀରଠାରୁ କନ୍ୟାକୁମାରୀ ଯାଏ, କର୍ଣ୍ଣାଟକଠାରୁ କାମରୂପ ଯାଏ- ଭାରତୀୟ ଗ୍ରାମୀଣ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ରୁଚି ପ୍ରାୟ ସମାନ ଏବଂ ଏହି କାରଣରୁ ହିଁ ଲୋକନାଟକ ତାର ଅପଟୁ ହାତରେ ବିଶାଳ ଏଇ ଉପମହାଦେଶକୁ ଏକତାର ରଜ୍ଜୁରେ ବାନ୍ଧି ରଖି ପାରିଛି। ସେମାନଙ୍କର ଭାଷାରେ, ଖାଦ୍ୟରେ, ପୋଷାକ ପରିଚ୍ଛେଦରେ ଭିନ୍ନତା ଥାଇପାରେ। ମାତ୍ର ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାରେ ସେମାନେ ହେଉଛନ୍ତି ଭାରତୀୟ। ଜାତୀୟ ସଂହତି ବଜାୟ ରଖିବାରେ ଲୋକନାଟକ ଯେଉଁ ସ୍ମରଣୀୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରୁଛି, ତାହା ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ପ୍ରଶଂସା ଯୋଗ୍ୟ।

ଲୋକନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ଗ୍ରାମୀଣ ଦର୍ଶକଙ୍କର ରୁଚିକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଏ-ଏ ବିଷୟ ପ୍ରଥମରୁ ସୂଚିତ ହୋଇଛି। ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇ ପାରେ ଯେ କବିଙ୍କର ରୁଦ୍ଧ ଆବେଗ ଏବଂ ଅସଫଳ କାମନାର ବିସ୍ଫୋରଣ ଘଟିଥାଏ ଲୋକମଞ୍ଚରେ । ଯେଉଁଥିରୁ ସେମାନେ ଜୀବନରେ ବଞ୍ଚିତ ହୋଇ ଥାଆନ୍ତି, ତାହାର ରୂପାୟନ ଘଟାଯାଏ ସେମାନଙ୍କର ସୃଷ୍ଟିରେ । ଜୀବନସାରା ଅତ୍ୟାଚାରିତ, ଲୁଣ୍ଠିତ ଏବଂ ନିଷ୍ପେଷିତ ହୋଇ ପଦେ ପଦେ ଅପମାନିତ ହେଉଥିବା ଏମାନେ ଚାହାନ୍ତି ଏଭଳି ଏକ ଚରିତ୍ର- ଯେ କି ସବୁ ପ୍ରକାରର ଅନ୍ୟାୟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିବ। ଅତ୍ୟାଚାରୀ ଶାସକ, ତାଙ୍କର ଦୁର୍ନୀତିଗ୍ରସ୍ତ କର୍ମଚାରୀ, ଜନ ସାଧାରଣଙ୍କ ପ୍ରତି ସେମାନେ କରୁଥିବା ଅନ୍ୟାୟ-ଏସବୁ ବିରୁଦ୍ଧରେ ତେଣୁ ତୀବ୍ର ପ୍ରତିବାଦର ସ୍ୱର ଏଥିରେ ଶୁଣାଯାଏ। ଦ୍ୱିତୀୟତଃ, ସାମାଜିକ ଦୋଷଦୁର୍ବଳତା ସଂପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ଗ୍ରାମୀଣ କବି ନିଜର ସୁଚିନ୍ତିତ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେବାକୁ ଭୁଲନ୍ତି ନାହିଁ। ଲୋକନାଟକରେ ନୃତ୍ୟ, ସଂଗୀତ, ସଂଳାପ, ମନୋରଞ୍ଜନ ଏବଂ କାବ୍ୟ-ତତ୍ତ୍ୱ-ଏ ସବୁ ଏକାଧାରାରେ ବିଦ୍ୟମାନ ଥାଏ। ଏହାର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ସାହିତ୍ୟିକ ପରମ୍ପରା ଥାଏ। ତା' ସହିତ ଏହା

ଲୋକଜୀବନ ଏବଂ ଲୋକ ବିଶ୍ୱାସ ଉପରେ ଗଭୀର ଆସ୍ଥା ସ୍ଥାପନ କରିଥାଏ। ଏହି କାରଣରୁ ଏଥିରେ ଲୋକୋତ୍ସବ, ଲୋକସଂସ୍କାର, ଆଚାର ବ୍ୟବହାର, ରୀତି ରିୱାଜ ତଥା ପରମ୍ପରାର ଚମତ୍କାର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଥାଏ। ସାମୟିକ ସ୍ଥିତି ଏବଂ ପରିସ୍ଥିତିର ଚିତ୍ର ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ ଆମେ ଏଠାରେ ହିନ୍ଦୀ ଭାଷାରେ ରଚିତ ଏକ 'ସ୍ୱାଙ୍ଗ୍'ର ଗୀତଟିଏ ଉଦ୍ଧାର କରୁଛୁ। ପ୍ରଥମ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧରେ ସେନା ବାହିନୀରେ ଯୋଗ ଦେବା ନିମନ୍ତେ ଦେଶର ଯୁବଶକ୍ତିକୁ ଆହ୍ୱାନ ଜଣାଇ ଲୋକ କବି ଦୀପଚନ୍ଦ୍ର ଲେଖିଥିଲେ-

''ଭରଥୀ ଏହାଏଲ ତାରେ ବାହର ଖଡେ ରଙ୍ଗରୁଟ୍
ଇଓ୍ୱାଁ ଇସା ରଖତେ ମଧ୍ୟମ ବାଣା
ମିଲତା ଫଟୟା ପୁରାଣା
ଉହାଁ-ମିଲତେ ହେଁ ଫୁଟବୁଟ୍।''

ଶୁଣାଯାଏ ଏହି ଗୀତ ଶୁଣି ବହୁ ଯୁବକ ସେନାବାହିନୀରେ ଯୋଗ ଦେଇଥଲେ ଏବଂ ଏହି କାରଣରୁ ପ୍ରୀତ ଇଂରେଜ ସରକାର କବିଙ୍କୁ 'ରାୟସାହେବ' ଉପାଧିରେ ଭୂଷିତ କରିଥିଲେ। ସମସାମୟିକ ସମାଜ ଜୀବନର ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଚିତ୍ର ଆମର ଯାତ୍ରାକାର ବୈଷ୍ଣବ ପାଣି, ବାଳକୃଷ୍ଣ ମହାନ୍ତିଙ୍କର ରଚନାରେ ମଧ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ। ସମାଜ ସଂସ୍କାର ନିମନ୍ତେ ଲୋକ କବିଙ୍କର ଉଦାର ଆହ୍ୱାନ ତ ବୈଷ୍ଣବ ପାଣିଙ୍କର 'ଛିଇ ଛିଇ ମଦ ପିଇବି ନାହିଁ ମୁଁ' ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ସାକାର ହୋଇ ନିଶା ନିବାରଣ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ ଚିରକାଳୀନ ଆଦର୍ଶ ହୋଇ ରହିଛି।

ଆମର ମନେହୁଏ, ପ୍ରତିବାଦ ପ୍ରବୃତ୍ତି ହେଉଛି ଲୋକ-କବିଙ୍କର ଏକ ସ୍ଥାୟୀ ଗୁଣ। ସମାଜ ଜୀବନରେ ସେ ଯେଉଁଠି ଯେତେବେଳେ କିଛି ଦୋଷ ଦୁର୍ବଳତା ଦେଖନ୍ତି, ତତ୍କ୍ଷଣାତ୍ ତାହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ତୋଳନ୍ତି। ବାସ୍ତବ ଜୀବନରେ ଦୁର୍ବଳ ନିପାରିଲା ଲୋକଟିଏ ସବୁବେଳେ ସବଳ ଦ୍ୱାରା ଅତ୍ୟାଚାରିତ ହେଉଥାଏ। ସିଢ଼ି ରୂପରେ ଅନ୍ୟକୁ ଉପରକୁ ଉଠିବା ପାଇଁ ସାହଯ୍ୟ କରୁ କରୁ ତାର ଜୀବନ କଟିଯାଏ। ତାର ଅବଚେତନ କିନ୍ତୁ ଏହି ସାମାଜିକ ଅବ୍ୟବସ୍ଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ନୀରବ ପ୍ରତିବାଦ ଚଳାଇଥାଏ। ସେ ଭାବୁଥାଏ, ଯଦି ତାର ଶକ୍ତି ଥାଆନ୍ତା, ତେବେ ସେ ସମାଜ ଜୀବନର ଏଇ ମଲାଙ୍ଗମାନଙ୍କର ପକ୍ଷଚ୍ଛେଦନ କରି ସେମାନଙ୍କୁ ମାଟିରେ ମିଶାଇ ଦିଅନ୍ତା । ତାର ଏକ ସଂଗୁପ୍ତ ବେଦନାକୁ ମଞ୍ଚରେ ସାକାର କରନ୍ତି ଲୋକକବି। ଅତ୍ୟାଚାରୀ ଶାସକ, ବଳବାନ୍ ଉତ୍ପୀଡ଼କ, ନିଜ ସ୍ୱାର୍ଥକୁ ଅନ୍ୟକୁ ବ୍ୟବହାର କରୁଥିବା ଦଲାଲ୍-ଏମାନଙ୍କୁ ନିଗୃହୀତ କରାଇ ସେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ମନର ଅତି ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚିଥାଆନ୍ତି। ବନ୍ଦୋବସ୍ତ ବିଭାଗର ଅର୍ଥ ଲୋଲୁପ କର୍ମଚାରୀଙ୍କ ପ୍ରକୃତ ସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରି ବୈଷ୍ଣବ ପାଣି ସେ ସମୟରେ ତାଙ୍କ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର

ହୃଦୟ ଜୟ କରିଥିଲେ। ଅତ୍ୟାଚାରୀ ସେ ସମାଜ ଜୀବନର ହୁଅନ୍ତୁ ବା ପରିବାରର ହୁଅନ୍ତୁ, ତାଙ୍କୁ ଶ୍ରେଣୀ-ଶତ୍ରୁ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ହିଁ ଥିଲା ଲୋକକବିମାନଙ୍କର ଧର୍ମ। ଏମାନଙ୍କର ପରିଣାମ-ଦର୍ଶାଇବାରେ ସବୁବେଳେ ପାରମ୍ପରିକ ଆଦର୍ଶକୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥିଲା, ଅର୍ଥାତ୍ ଧର୍ମ ଓ ଅଧର୍ମର ଦ୍ୱନ୍ଦ ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଇ, ଧର୍ମର ବିଜୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରାଯାଉଥିଲା। ଏହା ହିଁ ଥିଲା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କ ବାର୍ତ୍ତା। ଲକ୍ଷ୍ୟ ଏକ ହୋଇଥିବାରୁ ଲୋକନାଟ୍ୟର କଥାଭାଗରେ ପ୍ରାୟ ସମାନତା ଦେଖା ଦେଇଥାଏ। ତେବେ ଏହା ଜନତାର ମନୋରାଜ୍ୟରେ ରସୋଦ୍ରେକ କରାଇ ସେମାନଙ୍କ ଭାବନା ରାଜ୍ୟରେ ବିପ୍ଳବ ସୃଷ୍ଟି କରେ। ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ କୌଣସି ସାମୟିକ ମର୍ଯ୍ୟାଦା ବା ଆଦର୍ଶ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କେବେ ବି ହୋଇ ନାହିଁ। ଲୋକଜୀବନର ଯଥାର୍ଥ ଏବଂ ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ ହିଁ ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ। ଏଥିପାଇଁ ଇତିହାସ, ପୁରାଣ, ଲୋକକଥା, କାଳ୍ପନିକ କାହାଣୀ, କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, ଦନ୍ତକଥା, ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ଯେ କୌଣସି ସ୍ଥାନରୁ ଉପାଦାନ ସଂଗ୍ରହ କରାଯାଇପାରେ ଏବଂ ସାଧୁସନ୍ଥ, ରାଜାମନ୍ତ୍ରୀ, ଚୋର, ଡାକୁ ଦେବତା, ରାକ୍ଷସ, ବାଳବୃଦ୍ଧ- ଯେ କୌଣସି ପାତ୍ର ଏହାର ନାୟକ ହୋଇ ପାରନ୍ତି । ଲୋକମଞ୍ଚ-ଶ୍ରେୟକୁ ନୁହେଁ, ପ୍ରେୟକୁ ହିଁ ନିଜର ଆଦର୍ଶ ମନେ କରିଥାଏ।

ଅତୁଟ ଧର୍ମ ବିଶ୍ୱାସ ସହ ଭାଗ୍ୟ ଉପରେ ଦୃଢ଼ ପ୍ରତ୍ୟୟ-ଏବେ ମଧ୍ୟ ଗ୍ରାମ ଭାରତର ସାଧାରଣ ଜନଜୀବନର ଆଦର୍ଶ ହୋଇ ରହିଛି। ସଂସାରର ଚଲା ପଥରେ ବାରମ୍ବାର ଠୋକର ଖାଉଥିବା ମଣିଷଟି ସହଜରେ ଭାଗ୍ୟବାଦୀ ହୋଇ ପଡ଼େ ଏବଂ ସୃଷ୍ଟିରେ ଯେତେତେକ ଦୁଃଖଯନ୍ତ୍ରଣା ତାର ତୋଡ଼ ଯେ ପ୍ରଥମେ ଏଇ ଗୋଷ୍ଠୀକୁ ସହ୍ୟ କରିବାକୁ ପଡ଼େ, ଏହା ନ କହିଲେ ମଧ୍ୟ ଚଳିବ । ସେଇଥିପାଇଁ ସେମାନେ ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ଉପରେ ଦୃଢ଼ ବିଶ୍ୱାସ ରଖି ଜୀବନ ସାରା ମୁହଁ ବୁଜି ନିର୍ମମ କାଳହାତର ମାଡ଼ ଖାଉ ଥାଆନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ପାଖରେ ଈଶ୍ୱର ଏକ କାଳ୍ପନିକ ସତ୍ତା ନୁହଁନ୍ତି, ବରଂ ଏକ ଚିରଜାଗ୍ରତ, ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ଶକ୍ତିର ଆଧାରୀଭୁତ ଅଲୌକିକ ସତ୍ତା। ତେଣୁ ବାରମ୍ବାର ଈଶ୍ୱରଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ ଘୋଷଣା କରାଗଲେ ମଧ୍ୟ, ଏହାର କୌଣସି ପ୍ରଭାବ ସେମାନଙ୍କ ଉପରେ ପଡ଼େନାହିଁ। ଭାଗ୍ୟର କଠିନ ଆବରଣ ମଧ୍ୟରେ ମୁହଁ ଲୁଚାଇ, ସେମାନେ ତା ହାତର ମାଡ଼ ଖାଉ ଥାଆନ୍ତି। ସଫଳତା ପାଇଁ ଈଶ୍ୱର ଏବଂ ବିଫଳତା ପାଇଁ ଭାଗ୍ୟ- ଏହା ହିଁ ହେଉଛି ଭାରତୀୟମାନଙ୍କ ଆଦର୍ଶ। ଲୋକାନାଟକ ଏହି ଦର୍ଶନର ବାହକ।

ଲୋକନାଟକ ହେଉଛି ଜାତି ଜାତି ମଧ୍ୟରେ, ଭାଷା ଭାଷା ମଧ୍ୟରେ ତଥା ବ୍ୟକ୍ତି ବ୍ୟକ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ସଂଯୋଗର ଏକ କଳାତ୍ମକ ସେତୁ। ଏହା ଦୂରକୁ ନିକଟ କରେ, ବ୍ୟବଧାନର ଅନ୍ତ ଘଟାଇ ପାଖକୁ ଟାଣେ। ଏ ହେଉଛି ଏଭଳି ଏକ ମହା ସମୁଦ୍ର, ଯାହା ଭିତରେ ଭାଷା,

ଜାତି, ଧର୍ମ, ବର୍ଣ୍ଣର ସକଳ ପ୍ରବାହ ମିଳିମିଶି ଏକାକାର ହୋଇଯାଏ। ଯୁଗେ ଯୁଗେ କାଳେ କାଳେ ତାର ତେଣୁ ଏକ ସଂଯୋଜକର ଭୂମିକା ରହି ଆସିଛି। ଆଲୋଚକମାନେ ବର୍ତ୍ତମାନର ସମୟକୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନକାରୀ ସମୟ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି। ଏ ଯୁଗରେ ସବୁ ଭାଙ୍ଗିଯାଏ, ସଂପର୍କ, ନିବିଡ଼ତା, ଆତ୍ମୀୟତା- ସବୁ ଫାଟି ଖଣ୍ଡ ଖଣ୍ଡ ହୋଇ ଖସିପଡ଼େ। ଧର୍ମ ନାମରେ, ଭାଷା ନାମରେ, ଜାତି ନାମରେ ଲୋକଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ପାଚେରୀ ଠିଆ କରି ଦିଆଯାଏ। ସଂପର୍କ ନଷ୍ଟ ହୋଇଗଲାପରେ ବ୍ୟକ୍ତି ନିଜ ଭିତରେ କ୍ରମଶଃ ସଂକୁଚିତ ହୋଇ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନିଃସଙ୍ଗ ଆଉ ଏକାକୀ ହୋଇଯାଏ। ଗତ ଶତକର ପ୍ରଥମାର୍ଦ୍ଧ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆମେ ଅନ୍ତତଃ ଜାତୀୟ ସଂହତି ପ୍ରତିଷ୍ଠାରେ ଲୋକନାଟକର ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଭୂମିକାକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିପାରୁଁ। ତା' ପରେ ଏହାର ଘୋର ଦୁର୍ଦ୍ଦିନ ଆସିଗଲା। ଶିକ୍ଷିତ-ପୀଢ଼ିର ତୀବ୍ର ଅନୀହା-ଏହାକୁ ବିସ୍ମୃତି - ଗର୍ଭକୁ ଠେଲି ଦେଲା ଏବଂ ଏଥି ମଧ୍ୟରୁ ଅନେକ ବିଭାଗ ଏଇ ଅବହେଳା ତଥା ଉପେକ୍ଷାରୁ ବିଲୁପ୍ତ ମଧ୍ୟ ହୋଇ ଗଲେ । ଓଡ଼ିଶାରେ ତ ଅବସ୍ଥା ଭୟାବହ। ଉନବିଂଶ ଶତକର ଶେଷାର୍ଦ୍ଧରୁ ଯାତ୍ରା- ସଂସ୍କାର ନାମରେ ଲୀଳା, ଯାତ୍ରା ପ୍ରଭୃତି ଲୋକନାଟକର କେତେକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଶାଖା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଅଶ୍ଳୀଳତା, କଳାହୀନତା, ସଂଗୀତ ନୃତ୍ୟହୀନତା ପ୍ରଭୃତିର ଅଭିଯୋଗ ଅଣାଗଲା । ବୈଷ୍ଣବ ପାଣିଙ୍କ ଭଳି କଳାବନ୍ତ ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କ ଉଦୟରେ ଯାତ୍ରା ତ କୌଣସି ମତେ ଏ ଆକ୍ରମଣରୁ ଉଦ୍ଧାର ପାଇଗଲା। ମାତ୍ର ତାର ଅପବାଦ ଖଣ୍ଡିତ ହେଲା ନାହିଁ। ଏହାଛଡ଼ା ଲୋକ ନାଟକର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବିଭାଗ ଗୁଡ଼ିକର ମଧ୍ୟ ଏହା ଦ୍ୱାରା ବହୁତ କ୍ଷତି ହେଲା। ଏ ଭଳି ନିନ୍ଦାମୂଳକ ଆଲୋଚନା ଯଥାର୍ଥ ଥିଲା କିମ୍ବା ନୁହେଁ, ସେ ବିଷୟରେ ପ୍ରଶ୍ନ ନ ଉଠାଇ ଆମେ କେବଳ ଏତିକି କହିବୁ ଯେ, ଏହା ଥିଲା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ଅନଧିକାର ଚର୍ଚ୍ଚା। ଏସବୁ ଆଲୋଚନା ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି ଏବଂ ତାହାର ଅନ୍ତଃସ୍ୱରରେ ଶୁଚିବାଦୀ ଅଭିଭାବକ ସୁଲଭ ଯେଉଁ ସୁରକ୍ଷା ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି ତାହାକୁ ଗଠନମୂଳକ ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ। ସେ ଯାହା ଯେଉ, ବର୍ତ୍ତମାନ ସମୟ ପାଇଁ ଲୋକନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ପୁନରୁଦ୍ଧାରର ପ୍ରୟୋଜନ ଏହି କାରଣରୁ ରହିଛି ଯେ, ଏହା ହିଁ ହୃଦୟ ସହିତ ହୃଦୟକୁ ଯୋଡ଼ିବାରେ ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିପାରିବ। ଲୋକ ନାଟକ ସାଧାରଣ ଜନ-ଜୀବନକୁ ଗଭୀର ଭାବରେ ସ୍ପର୍ଶ କରିବାର କାରଣ ହେଉଛି ଏହାର ଲୋକଜୀବନଧର୍ମୀ ଭାଷା, ସେଇ ଲୟ, ତାହାରି ବିମ୍ବ, ପ୍ରତୀକ ଏବଂ ସଂକେତ । 'ବାପ ଧନ ନୀଳମଣିରେ, ମାଆ ବୋଲି କିଏ ଡାକିବ ମୋତେ'- ଗାନ କରି ଯାତ୍ରା ନାଟକର ଯଶୋଦା ଯେତେବେଳେ ଆସରରେ ପ୍ରବେଶ କରନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ସେ ଆଉ ସାଧାରଣ ନାରୀଟିଏ ନ ହୋଇ ହୋଇଯାଆନ୍ତି, ପୁତ୍ର ବିଚ୍ଛେଦ କାତରା ଉତ୍କଳୀୟ ଜନନୀର ଏକ ସାକାର ରୂପ। ସେଇଭଳି କାନପୁରର ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣ ପହିଲମାନଙ୍କ ରଚିତ 'ଆଲମଆରା'

ସ୍ୱାଙ୍ଗରେ ଅଭିଶପ୍ତ ରାଜ କୁମାରଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ରହସ୍ୟ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରି 'କୀର ରାଜାଙ୍କୁ କହୁଛନ୍ତି।

"ଉସ୍‌ମେ ତାସୀର୍ ହୈ ଉସ୍‌ମେ ହୈ ଜନ୍‌ବିଯତ୍

ନାଦରା କେ ଜୋ ହୈ ହାର ଜେବେଗୁଲୁରୁ।

ଉସ୍‌କୋ ଲେକର ଜୋ ପହନା ଦୋ ଇସ୍‌କୋ ଅଗର

ହୋଗା ଜିନ୍ଦା, ଅଭୀ ଯେ ତେରୀ ମାହିରୁ।"

ହେ ରାଜା, ରାଜକୁମାରଙ୍କ ଜୀବନ ଅଛି ଗୋଟିଏ ହାରରେ, ଯେଉଁ ହାର ଛଳ କରି ବର୍ତ୍ତମାନ ପିନ୍ଧିଛନ୍ତି ତୁମର ରାଣୀ-କୁମାରଙ୍କ ବିମାତା। ସେଇଟି ତାଙ୍କଠାରୁ ଆଣି କୁମାରଙ୍କୁ ପିନ୍ଧାଇ ଦେଲେ, ସେ ପୁନର୍ଜୀବନ ପାଇବେ। ଏ ଧରଣର କାହାଣୀ ଗ୍ରାମ -ଭାରତର କୋଣେ କୋଣେ ଏଭଳି ପ୍ରଚାରିତ ଯେ, ଏହାର ଅଲୌକିକତାକୁ ବିଶ୍ୱାସ କରିବାରେ କୌଣସି ଭାରତୀୟର ତିଳେମାତ୍ର ଅସୁବିଧା ହୁଏ ନାହିଁ। ଏହାକୁ ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ କୁହାଯାଉ, କୁହାଯାଉ ବି ଯାଦୁବିଦ୍ୟା ଗୁଣିଗାରେଡ଼ି। ମାତ୍ର ଏହାରି ଭିତରେ ହିଁ ଲୁଚି ରହିଛି ଭାରତର ପ୍ରକୃତ ଆତ୍ମା।

ଭାରତକୁ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଭାବରେ ଚିହ୍ନିବାକୁ ହେଲେ, ଏ ସବୁକୁ ଗ୍ରହଣ କରି ନେବାକୁ ହିଁ ପଡ଼ିବ। ଲୋକନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଏହାର ମାଧ୍ୟମରେ ଭାରତବର୍ଷରେ ସଂହତି ବଜାୟ ରଖୁଥିଲେ। ଆଜି ତାହାର ଅନୁପସ୍ଥିତିରେ ଏଇ ଧାରାଟି ଶୁଖିଯିବାରେ ଲାଗିଛି।

ଲୋକନାଟକଗୁଡ଼ିକର ଆଉ ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଭୂମିକା ସଂପର୍କରେ ଏଠାରେ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇପାରେ। ଏହାର କଳାକାର କର୍ମୀ, ଲେଖକ, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସମସ୍ତେ ଏକାଠି ହୋଇ ଏହାର ପରିବେଷଣ କରୁଥିଲେ। ଏହାହିଁ ହେଉଛି ନାଟକର ଧର୍ମ। ସେଇଥିପାଇଁ ଏହାକୁ ଏକ ସମନ୍ୱିତ କଳା (Composite art) କୁହାଯାଏ। ଦୀର୍ଘକାଳର ଏଇ ଏକତ୍ର ସହାବସ୍ଥାନ କର୍ମୀମାନଙ୍କ ମନରେ ନିଜର ଦେଶ, ଜାତି , ଭାଷା ପ୍ରତି ଏକ ମହତ୍ୱବୋଧ ସୃଷ୍ଟିକରେ। ନିଜର ଅଜ୍ଞାତସାରରେ ନାଟ୍ୟ କର୍ମୀଟି ଏ ସବୁ ସହିତ ଏକ ଆବେଗିକ ସଂପର୍କରେ ଯୋଡ଼ି ହୋଇଯାଏ । ଏହାଦ୍ୱାରା ସହଧର୍ମିତା, ସମମର୍ମିତା ବୃଦ୍ଧିପାଏ ଏବଂ ସହଯୋଗ ପ୍ରବୃତ୍ତି ମଧ୍ୟ ବଢ଼ିଯାଏ। ବିଶୃଙ୍ଖଳିତ ସାମାଜିକ ଜୀବନକୁ ବାଟକୁ ଆଣିବାରେ ଏହା ସଞ୍ଜିବନୀ ତୁଲ୍ୟ କାମ କରେ। 'ମୋର' ବଦଳରେ 'ଆମର'-ଏହି ଚିନ୍ତାଟି ନାଟ୍ୟ କର୍ମୀମନରେ ଆସ୍ଥାନ ମାଡ଼ିବସେ। ଜୀବନ ପାଇଁ, ସମାଜ ପାଇଁ ଏହାର ଭୂମିକା କିଛି କମ୍ ନୁହେଁ।

ଲୋକନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଓ ପରିସର ସଂପର୍କରେ ତେଣୁ ସଂକ୍ଷେପରେ କୁହାଯାଇ ପାରେ ଯେ, କେବଳ ମାତ୍ର ମନୋରଞ୍ଜନ ଏହାର ଏକମାତ୍ର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନୁହେଁ। ଲୋକ ଶିକ୍ଷାର ଏକ ମହାନ୍ ଲକ୍ଷ୍ୟ ସଦାବେଳେ ଏହା ପଛରେ ରହିଥାଏ। ସମାଜ ଜୀବନର ଦୋଷତ୍ରୁଟିର ନିରାକରଣ ଏବଂ ସୁସ୍ଥ ଏକ ସମାଜ ଜୀବନ ଗଠନ- ଏ ଦୁଇଟି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ

ନେଇ ଲୋକନାଟକର ସଂସାର। ଅତ୍ୟାଚାରୀ ଶାସକ, ଭ୍ରଷ୍ଟ ରାଜକର୍ମଚାରୀ, ସ୍ୱାର୍ଥପର ଦଲାଲ୍ ଏମାନଙ୍କ ସଂପର୍କରେ ଖୋଲାଖୋଲି ମଞ୍ଚରେ ଆଲୋଚନା କରି, ଲୋକକବି ଯେଉଁଭଳି ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଛି, ତାହା ଶିକ୍ଷିତ ସମାଜ ପାଇଁ ଏକ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ହୋଇପାରେ। ଏ ସଂପର୍କରେ ଗୋଟିଏ ଛୋଟ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ବୋଧହୁଏ ବିଷୟଟିକୁ ଅଧିକ ସ୍ପଷ୍ଟ କରପାରିବ। ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପ୍ରଥମେ ଲେଖାଯାଏ ୧୮୭୭ ମସିହାରେ। ଭାରତ ସ୍ୱାଧୀନତା ଲାଭ କରେ ୧୯୪୭ରେ। ଏଇ ଦୀର୍ଘ ସତୁରୀ ବର୍ଷ ମଧ୍ୟରେ ଶାସକ-ଶକ୍ତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ଖୋଲାଖୋଲି ସ୍ୱର ଉଠାଇଥିବା ଖଣ୍ଡିଏ ହେଲେ ନାଟକ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ। କାର୍ତ୍ତିକ ଘୋଷଙ୍କର 'ମାତୃପୂଜା' ନାଟକ ଅବଶ୍ୟ ରାଜଦ୍ରୋହ ପ୍ରଚାରର ଅପରାଧରେ କେତେଦିନ ପାଇଁ ନିଷିଦ୍ଧ ହୋଇ ଥିଲା। ମାତ୍ର ଯେଉଁମାନେ ଆକୃତି ଓ ପ୍ରକୃତିରେ ଏକାନ୍ତ ନିରୀହ- ଏଇ ନାଟକଟିକୁ ଦେଖିଥିବେ ବା ପଢ଼ିଥିବେ, ସେମାନେ ଏହି ଅଭିଯୋଗର ନିରର୍ଥକତା ନିଶ୍ଚୟ ସ୍ୱୀକାର କରିବେ। ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ପ୍ରଣୋଦିତ ମିଥ୍ୟା ଯୁଗେ ଯୁଗେ ଏଇଭଳି ସତ୍ୟରେ ପରିଣତ ହୁଏ। ନ୍ୟାୟର ନିକିତିରେ ସ୍ୱାର୍ଥ ହିଁ ତୁଳିତ ହୁଏ। ସତ୍ୟ ରହିଯାଏ କାଳ କାଳକୁ ସାତତାଳ ପଙ୍କ ଆଠତାଳ ପାଣି ଭିତରେ। ଯାହା ହେଉ, ମଞ୍ଚନାଟକ ଯେତେବେଳେ ଶାସକ ଶକ୍ତିର ଅନ୍ୟାୟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନୀରବ, ସେତିକିବେଳେ ଜଣେ ଅକୁତୋଭୟ ଗ୍ରାମୀଣ କବିର ଲେଖନୀରୁ ବାହାରି ଆସିଛି :

> ପୋଡ଼ିଯାଉରେ ଅଙ୍ଗରେଜୀ ଅମଳ
> ଦେଶୁ ହରି ନେଲ, ଟଙ୍କା ସୁନା ଯେତେ
> ଦେହରୁ ଆମର ହରିଲା ବଳ।

ଜଣେ ଚାରଣ ମୁକୁନ୍ଦ ଦାସ ଗତ ଶତକର ଦ୍ୱିତୀୟ ଦଶକରେ ସମଗ୍ର ବଙ୍ଗ ଦେଶରେ ଦେଶ ପ୍ରେମର ଯେଉଁ ସ୍ଫୁଲିଙ୍ଗ ଛୁଟାଇ ଦେଇଥିଲେ, ତାହା ସେ ଦେଶର କେତେଜଣ ନାଟ୍ୟକାର କରି ପାରିଥିଲେ ? କହିବାର କଥା ହେଉଛି, ଲୋକ ସାହିତ୍ୟର ବାର୍ତ୍ତା ଯେତେ ସହଜରେ ତାର ଦର୍ଶକ ତା ପାଠକର ହୃଦୟକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରିଯାଏ, ତାହା ଅନ୍ୟ କୌଣସି ସାହିତ୍ୟ କରିପାରେ ନାହିଁ। ଲୋକମାନଙ୍କ ପାଖରେ କୌଣସି ବାର୍ତ୍ତା ପହଞ୍ଚାଇବାକୁ ହେଲେ ତେଣୁ ଲୋକ ସାହିତ୍ୟର ସହାୟତା ନିଆଯାଇଥାଏ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ଲୋକନାଟକର କଳାକାରମାନଙ୍କ ସଂପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଉ। ଗୋଟିଏ ସମୟରେ ଏଥିରେ କେବଳ ସ୍ଥାନୀୟ ପ୍ରତିଭା ହିଁ ଅଂଶ ଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲେ। ବର୍ତ୍ତମାନ ଭଳି ଦୂରଦୂରାନ୍ତରୁ କଳାବନ୍ତମାନଙ୍କୁ ଲୋଡ଼ିବାର ବ୍ୟବସ୍ଥା ତହିଁରେ ନଥିଲା। ସ୍ଥାନୀୟ କଳାକାର ଲୋକମାନଙ୍କ ରୁଚି ରିଓ୍ୱାଜ ସହିତ ଭଲଭାବରେ ପରିଚିତ ଥିବାରୁ, ସେଇ ଅନୁସାରେ ନିଜକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରି ନେଉଥିଲେ। ଲୋକମାନେ ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କୁ

ଉଦାର ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଉଥିଲେ। ଏଇଭଳି ଭାବରେ ପ୍ରଥମରୁ ହିଁ ଦର୍ଶକ ଆଉ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଗୋଟିଏ ଉତ୍ତମ ବୁଝାମଣା ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଯାଉଥିଲା। ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏଇ ସଂପର୍କ ହୃଦୟ ପାଖରେ ଯାଇ ଶେଷ ହେଉଥିଲା। ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଆସିଥିବା ଗ୍ରାମରେ ଅଭିନେତାମାନେ ବାଣ୍ଟି ହୋଇଯାଇ ଗ୍ରାମବାସୀମାନଙ୍କ ଘରେ ଖାଦ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରୁଥିବାର ଆମ ବାଲ୍ୟ କାଳରେ ଆମେ ଦେଖିଛୁଁ ଏବଂ ନିୟମିତ ଯିବା ଆସିବା ଫଳରେ ଗ୍ରାମବାସୀମାନଙ୍କ ସହିତ ଅଭିନେତା ଗୋଷ୍ଠୀର ସଂପର୍କ ଆବେଗିକ ହୋଇଯାଉଥିବା ମଧ୍ୟ ସତ୍ୟ। କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ସଂପର୍କ ସେଠାରେ ଅର୍ଥଭିତ୍ତିକ ନ ହୋଇ ହେଉଥିଲା ମାନବିକ। ଅଭିନେତା ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ଥାନୀୟ ହେବାର ଆଉ ଗୋଟିଏ ସୁବିଧା ଥିଲା ଯେ, ଏମାନେ ସ୍ଥିର କରି ନେଇ ଥିବାରୁ ଅସୁବିଧା ହେଉ ନଥିଲା। ଓଡ଼ିଆରେ ପ୍ରଚଳିତ ଗୋଟିଏ ଲୋକୋକ୍ତି ଅଛି। କୁହାଯାଏ 'ବାରଭାଇ ଆଖଡ଼ା'- ତତ୍‌ବିଦ୍‌ମାନଙ୍କ ମତରେ ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଦଳ ଗଢ଼ାଯାଉ ଥିଲା ମାତ୍ର ବାରଜଣ କର୍ମୀଙ୍କୁ ନେଇ। ଏଥିରେ ରହୁଥିଲେ ଦୁଇପକ୍ଷର ଦୁଇରାଜା, ଦୁଇ ରାଣୀ, ଦୁଇ ଯୁବରାଜ / ଜେମା, ଦୁଇ ମନ୍ତ୍ରୀ/ସେନାପତି ଏବଂ ଜଣେ ଦୂତ। ବାକି ଦୁଇଜଣ ସହଯୋଗୀ ବାଦ୍ୟକାର। ପ୍ରୟୋଜନ ହେଲେ ଏମାନେ ମଧ୍ୟ ଆସରକୁ ଓହ୍ଲାଇ ପଡୁଥିଲେ। ଯାହାକୁ କୁହାଯାଉଥିଲା ଏକ 'ପାରିବାରିକ ଶିଳ୍ପ'। ଗୋଟିଏ ପରିବାରକୁ ଦଳ ପାଇଁ କର୍ମୀ ନିର୍ବାଚନ କରାଯାଉଥିବାରୁ ହେଉ କିମ୍ବା ପିରବାରର ସମସ୍ତ ସଭ୍ୟ ବିନାଦ୍ୱିଧାରେ ଏକତ୍ର ବସି ଏହାକୁ ଉପଭୋଗ କରାଯାଇ ପାରୁଥିବାରୁ ହେଉ- ଏହାକୁ ସେଇ ଭଳି କୁହାଯାଉଥିଲା। ଏକାନ୍ନବର୍ତ୍ତୀ ବୃହତ୍ ପରିବାର ସେତେବେଳେ ଏକ ସାଧାରଣ ବ୍ୟାପାର ହୋଇଥିବାରୁ ଗୋଟିଏ ପରିବାରରୁ ଏତେଗୁଡିଏ କଳାକାର ଏକାଠି ପାଇବା ସମ୍ଭବ ହୋଇ ପାରୁଥିଲା। ତେବେ ସେମାନେ ଯେ ସମସ୍ତେ ସମାନ ଭାବରେ ଦକ୍ଷ ହୋଇଥିବେ, ଏଭଳି ମନେ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ। ବାକ୍‌ପଟୁ ଏବଂ ପରିବେଶ/ପରିସ୍ଥିତି ସଂପର୍କରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅବହିତ ଅଭିନେତା ମଞ୍ଚରେ ନିଜ ମନରୁ ସଂଳାପ କହିଯାଉଥିଲେ। ତେଣୁ ବାକ୍‌ପଟୁତା ଥିଲା ଅଭିନେତାଙ୍କର ଏକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଗୁଣ। ସ୍ମରଣ କରାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିବେଦନରେ ଦେବରାଜ ଇନ୍ଦ୍ର ପଞ୍ଚମ ନାଟ୍ୟ ବେଦର ପ୍ରୟୋଗ ପାଇଁ ଦେବତାମାନଙ୍କର ଅଯୋଗ୍ୟତା ପ୍ରମାଣ କରି ଯେଉଁ କାରଣମାନ ଦେଖାଇ ଥିଲେ ତହିଁରେ ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଉଛି ଯେ ଦେବତାମାନେ ବାକ୍ ପଟୁ ନୁହଁନ୍ତି। ଯାହାହେଉ, କାଳକ୍ରମେ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ଗଦ୍ୟ-ସଂଳାପ ରଚନା କରିବାର ଦାୟିତ୍ୱ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଉପରେ ନ୍ୟସ୍ତ ହେଲା ଏବଂ କଥାବସ୍ତୁର ଅଗ୍ରଗତି ତଥା ଦୃଶ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ପ୍ରଭୃତିର ସୂଚନା ପଦ୍ୟରୁ ବିଦାୟ ନେଇ ଗଦ୍ୟରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା। ଧୀରେ ଧୀରେ ପଦ୍ୟ ଉପରେ ଗଦ୍ୟର ଯଥାର୍ଥ ବିଜୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଲା। ତା' ସତ୍ତ୍ୱେ ଗୀତିମୟତା

ହେଲା ଲୋକନାଟକର ପ୍ରାଣ। ଏ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଏବେ ମଧ୍ୟ ବଳବତ୍ତର ରହିଛି। "ଯାତ୍ରା ସ୍ୱର" (Opera-Voice) ବୋଲି ଗୋଟିଏ କଥା ଆଗେ ଶୁଣା ଯାଉଥିଲା। ମାଇକ୍ରୋ-ଫୋନ୍ ଆସିବା ପୂର୍ବରୁ ଏ ଅବସ୍ଥା ଥିଲା। ଆସରର ଚାରିଆଡ ଘେରି ଦର୍ଶକ ବସୁଥିଲେ। ସମୟ ସମୟରେ ଏମାନଙ୍କର ସଂଖ୍ୟା ୧୫/୨୦ ହଜାରକୁ ବଳି ପଡୁଥିଲା । ଶେଷ ଧାଡ଼ିରେ ବସିଥିଲା ଦର୍ଶକ ପାଖରେ ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟ ପହଞ୍ଚାଇ ଦେବାକୁ ହେଲେ, ବିଚରା ଅଭିନେତାକୁ ପ୍ରାଣପଣେ ଚିତ୍କାର କରିବାକୁ ପଡୁଥିଲା। ଏହାଛଡ଼ା ତା ଆଗରେ ଆଉ କୌଣସି ବାଟ ମଧ୍ୟ ନଥିଲା। ତେଣୁ ତାକୁ ମଞ୍ଚର ବିଭିନ୍ନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଘୁରି ଘୁରି ବିଭିନ୍ନ କୋଣରୁ ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିବାକୁ ପଡୁଥିଲା। କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ ଏଥିରେ ଗର୍ଜନ ତର୍ଜନ ଯେତେ ଥିଲା ଅଭିନୟର ସୂକ୍ଷ୍ମତା ସେତେ ନଥିଲା। ଆବେଗ କମ୍ପିତ କଣ୍ଠରେ ଧାରା ପ୍ରବାହ ସଂଳାପ ପରିବେଷଣକୁ ହିଁ ଭଲ ଅଭିନୟ କୁହାଯାଉଥିଲା। ଅଭିନେତାଠାରୁ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ଅଭିନୟ କେହି ଆଶା କରୁନଥିଲେ। ପେଟ୍ରୋମାକ୍ସ କିମ୍ବା ମଶାଲର ଅନୁଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୋକରେ ଏ ସବୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବରେ ଦେଖାଯିବା ସମ୍ଭବ ମଧ୍ୟ ନଥିଲା। ଏମିତି ଚାଲିଥିଲା ସେ ଯୁଗରେ ଅଭିନୟ।

ଏହାର ଆଉ ଗୋଟିଏ ପ୍ରଶଂସନୀୟ ଦିଗ ହେଉଛି ଆର୍ଥିକ ଦିଗରୁ ଏହାର ସୁଲଭତା। କର୍ମୀ ସଂଖ୍ୟା ଥିଲା ସୀମିତ। ସେମାନଙ୍କର ଖାଦ୍ୟପେୟର ଦାୟିତ୍ୱ ବହନ କରୁଥିଲେ ଗ୍ରାମବାସୀ ମିଳିତ ଭାବେ। ସାଧାରଣତଃ ସେମାନେ ଦୂରଦୂରାନ୍ତକୁ ଯାଉ ନଥିଲେ। ପଦବ୍ରଜରେ କିମ୍ବା ଖୁବ୍ ବେଶୀରେ ଗୋଯାନରେ ସେମାନେ ପ୍ରଦର୍ଶନ ସ୍ଥଳକୁ ଯାତ୍ରା କରୁଥିଲେ। ତେଣୁ ଯାତାୟାତ ଖର୍ଚ୍ଚ ପ୍ରାୟ ନ ଥିଲା। ମୁକ୍ତ ମଞ୍ଚ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେଉଥିଲା, ଗ୍ରାମ ଉପକଣ୍ଠସ୍ଥ କୌଣସି ପ୍ରାନ୍ତରେ, ଗାଁ ଦାଣ୍ଡରେ, ଦେବାଳୟ ସନ୍ନିକଟସ୍ଥ ଖୋଲା ସ୍ଥାନରେ କିମ୍ବା ସେହିଭଳି କୌଣସି ସାର୍ବଜନୀନ ସ୍ଥାନରେ। ପ୍ରଦର୍ଶନ କ୍ଷେତ୍ରକୁ ସାମାନ୍ୟଭାବେ ଆଚ୍ଛାଦିତ କରି ତା ତଳେ ଅଭିନୟ ନିମନ୍ତେ ସ୍ଥାନ ସୁରକ୍ଷିତ ରହୁଥିଲା। ଆସରର ଗୋଟିଏ ପଟେ ବାଦ୍ୟକାରୀ ଏବଂ ଓସ୍ତାଦ୍ ବସୁଥିଲେ। ଏମାନେ ପ୍ରୟୋଜନ ହେଲେ ସଂଗୀତର ଢୁଆ ଧରୁଥିଲେ। ଓସ୍ତାଦ୍ ବନିଯାଉଥିଲେ ନାଟକର କୌଣସି ଚରିତ୍ର। ଗିନି, ପଖୌଜ, ବଂଶୀ ପ୍ରଭୃତି ସାମାନ୍ୟ କେତୋଟି ଦେଶୀ ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲା। ଆଜି ଗଣନାଟ୍ୟ ଆସରରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ବିଦେଶୀ ବାଦ୍ୟ ଯନ୍ତ୍ରର ଯେଉଁ ପ୍ରଦର୍ଶନୀ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି, ସେତେବେଳେ ସେ ସବୁ ନା ସୁଲଭ ଥିଲା, ନା ସେସବୁ କ୍ରୟ କରିବାର ଶକ୍ତି କୌଣସି ଦଳର ଥିଲା। ସେ କାଳର ଯାତ୍ରା ଆସରରେ ସମ୍ଭବତଃ ଗୋପାଳ ଦାଶ ହିଁ ପ୍ରଥମେ ହାର୍ମୋନିୟମ୍‌ର ବ୍ୟବହାର କରିଥିଲେ। ଏତ ଗଲା ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ସଂପର୍କରେ। ସେଇଭଳି ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର ବେଶ ପୋଷାକ ମଧ୍ୟ ଯଥା ସମ୍ଭବ ହାତପାଖରେ ଉପଲବ୍ଧ ଲୁଗାପଟାରୁ ହିଁ ସଂଗୃହୀତ ହେଉଥିଲା। ତେବେ ଦେବତା,

ରାକ୍ଷସ, ପରୀ, ରାଜା, ମହାରାଜା ପ୍ରଭୃତି ଚରିତ୍ରକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ଆଖିକୁ ଧରିଲା ଭଳି କରିବାକୁ ପଡୁଥିଲା। ବାକି ରହିଲା ଅଙ୍ଗରାଗ। ଏଥିପାଇଁ ବ୍ୟବହୃତ ରଙ୍ଗ ସ୍ଥାନୀୟ ଉପାଦାନରୁ ହିଁ ସଂଗୃହୀତ ହେଉଥିଲା। ହଳଦୀ, ଅଳତା, ସିନ୍ଦୂର, ହାଣ୍ଡିକଳା, ନୀଳ ମୁଖ୍ୟତଃ ଏଇ ଚାରି ପାଞ୍ଚୋଟି ରଙ୍ଗ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲା। ସାଜ ସଜ୍ଜାର ଏ ଯେଉଁ ସାମାନ୍ୟ ଆୟୋଜନ, ବର୍ତ୍ତମାନ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଭିନେତା ନିଜର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ମେକ୍‌ଅପ୍-କିଟ୍ ଓ ୱାର୍ଡରୋବ ସାଙ୍ଗରେ ଧରି ବୁଲୁଥିବା ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ନିତାନ୍ତ ଦୀନ ମନେ ହୋଇପାରେ। ତେବେ ସେ କାଳର ଦର୍ଶକ- ସେଇଆକୁ ନେଇ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ଥିଲେ।

ଆମର ଅଭିଜ୍ଞତାରୁ ଗୋଟିଏ କଥା ଏଠାରେ ସ୍ପଷ୍ଟଭାବରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ। ଅଭିନୟ ଥିଲା, ସେ କାଳର ଅଭିନେତାଙ୍କ ପାଇଁ ଏକ ତପସ୍ୟା। ଶିକ୍ଷାର୍ଥୀର ସମସ୍ତ ନିଷ୍ଠା ନେଇ ସେମାନେ ଅଭିନୟ ଶିକ୍ଷା କରୁଥିଲେ। ଏଥିପାଇଁ, ସେମାନଙ୍କୁ ଓସ୍ତାଦ୍‌ଙ୍କଠାରୁ କଠିନ ଶାରୀରିକ ନିର୍ଯ୍ୟାତନା ଭୋଗ କରିବାକୁ ପଡୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେମାନେ ପ୍ରତିବାଦ କରୁନଥିଲେ। ଓସ୍ତାଦ୍‌ଙ୍କ ଆଦେଶରେ ପୌଷ ପ୍ରତ୍ୟୁଷର ଶୀତାର୍ତ୍ତ ଅନ୍ଧକାରରେ ଆକଣ୍ଠ ଜଳରେ ସେମାନେ ଗଳା ସାଧୁଥିବାର ଘଟଣା ଏବେ ମଧ୍ୟ ଆମର ସ୍ମୃତିରେ ଜୀବନ୍ତ ରହିଚି। ଅଭିନୟ ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ କୌଣସି ଅଜ୍ଞାତ ସାରରେ ଜୀବନର ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଅଙ୍ଗ କରି ପକାଉଥିଲେ। ବଦଳରେ ସେମାନଙ୍କୁ ଯେଉଁ ପାରିଶ୍ରମିକ ମିଳୁଥିଲା, ତାହା କହିବା ଭଳି ନୁହେଁ। ତଥାପି ଅସନ୍ତୋଷ ନଥିଲା। ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର ଏକ ପରିଚିତି ଥିଲା, ତେବେ କୌଣସି ସାମାଜିକ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ନଥିଲା। ଦର୍ଶକ ସେମାନଙ୍କୁ ଚିହ୍ନିଥିଲେ ଅଭିନୀତ ଚରିତ୍ରର ନାମରୁ। ଅଭିନୟ ଦେଖିବାକୁ ଲୋକେ ପାଞ୍ଚଦଶ କୋଶ ଧାଇଁ ଯାଉଥିଲେ। ତେବେ ଅଭିନେତାମାନେ ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ କୌଣସି ଶ୍ରଦ୍ଧା ବା ସମ୍ମାନ ପାଉଥିବାର ଜଣାଯାଏ ନାହିଁ। ଦର୍ଶକମାନେ ହିଁ ଥିଲେ, ଏମାନଙ୍କର ପୃଷ୍ଠପୋଷକ, ପ୍ରଚାରକ, ପ୍ରଶଂସକ-ସବୁ। ଖବର କାଗଜରେ ଏମାନଙ୍କର ସାକ୍ଷାତ୍‌କାର ବାହାରୁ ନଥିଲା। ରେଡିଓ, ଟି.ଭି ଏମାନଙ୍କ କୃତିତ୍ୱର ପ୍ରଚାର ପ୍ରସାର କରୁ ନଥିଲେ। ତଥାପି ଏମାନେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ରସିକ/ ଦର୍ଶକଙ୍କ ହୃଦୟରେ ସ୍ଥାୟୀ ଆସନପାତି ବସି ରହିଥିଲେ। ଅମୁକ ଅଭିନେତା ଅମୁକ ଚରିତ୍ରରେ ଅଭିନୟ କରୁଛି ଶୁଣିଲେ ରସିକ ଦର୍ଶକ ରୋଗଶଯ୍ୟା ଛାଡି ପାଞ୍ଚ/ଦଶ କୋଶ ବାଟ ଧାଇଁ ଯାଉଥିବା ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତର ଅଭାବ ନଥିଲା। ଏ ସବୁ ଠିକ୍ ଥିଲା। ମାତ୍ର ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ଏମାନେ ପ୍ରାୟ ଉପେକ୍ଷିତ ହିଁ ଥିଲେ। ଆଜି ମଧ୍ୟ ଏ ଅବସ୍ଥାର ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହୋଇ ଯାଇଛି ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରୁନାହିଁ। ହୁଏତ ସୃଷ୍ଟି ଲଗ୍ନରେ ଅଭିନେତା ଭରତ ପୁତ୍ରମାନେ ମୁନିଋଷିମାନଙ୍କୁ ଅପମାନ ଦେଇ ସେମାନଙ୍କଠାରୁ ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ଉପେକ୍ଷିତ ଓ ଅନ୍ତ୍ୟଜ ହୋଇ ରହିବାର ଯେଉଁ ଅଭିଶାପ ପାଇଥିଲେ, ଏବେ ମଧ୍ୟ ତହିଁରୁ ସେମାନଙ୍କୁ ମୁକ୍ତି ମିଳି ନାହିଁ। ଏବର ଅଭିନେତାଙ୍କର ଚମକ ଅଛି, ମାତ୍ର ନିଷ୍ଠା ନାହିଁ।

ଲୋକନାଟ୍ୟ ଦଳରେ ଓସ୍ତାଦ୍ ହେଉଛନ୍ତି ଭଗବାନ୍‌ଙ୍କର ସାକାର ରୂପ। ଅଭିନେତାଙ୍କ ପାଇଁ ତାଙ୍କର ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ହେଉଛି ଚୂଡ଼ାନ୍ତ। ତାଙ୍କୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି ଦଳର ଗତିବିଧି ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୁଏ। ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେ ହିଁ ଦଳ ଗଠନ କରନ୍ତି । କିମ୍ବା ତାଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁପରେ ତାଙ୍କର କୌଣସି ସ୍ନେହ ଧନ୍ୟ ଶିଷ୍ୟ ସେଇ ପଦମଣ୍ଡନ କରନ୍ତି। କେତେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାଙ୍କ ପରିବାରର କୌଣସି ଗୁଣୀ ବ୍ୟକ୍ତି ଏଇ ପଦର ଦାୟିତ୍ୱ ଗ୍ରହଣ କରିଥିବା ମଧ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ। ମୋଟ ଉପରେ କଳା ପ୍ରତିଭା ହିଁ ହେଉଛି ଓସ୍ତାଦୀର ଏକମାତ୍ର ଯୋଗ୍ୟତା। ଏହା ସହିତ ଅର୍ଥ କୌଳିନ୍ୟର କୌଣସି ସଂପର୍କ ନଥିଲା। ସେ କାଳର କୌଣସି ଧନାଢ଼୍ୟ ସାମନ୍ତ, ରସିକ ବ୍ୟବସାୟୀ ପୃଷ୍ଠପୋଷକତା ପାଇଁ ମିଳିଯାଉଥିଲେ ତ ଭଲ। ନଚେତ୍ ମୁଖ୍ୟତଃ ଗ୍ରାମୀଣ ଜନତା ହିଁ ଥିଲେ ଏମାନଙ୍କର ପ୍ରଧାନ ପୃଷ୍ଠପୋଷକ। ମହାମେଘବାହାନ ଖାରବେଳ ଅଭିନୟ କଳାର ପ୍ରସାର ନିମନ୍ତେ ଗ୍ରାମେ ଗ୍ରାମେ ତତ୍ତ୍ୱର ନିର୍ମାଣ କରାଇଥିବାର ଘୋଷଣା କରିଯାଇଛନ୍ତି । ଜଳନ୍ତର ରାଜା ରାମକୃଷ୍ଣ ଛୋଟରାୟ ସ୍ୱୟଂ 'ପ୍ରହ୍ଲାଦ ନାଟକ' ରଚନା କରି ନିଜ ଉଦ୍ୟମରେ ତାହାର ଅଭିନୟ କରାଉ ଥିଲେ। ତାଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ଏହାର ଦାୟିତ୍ୱ ଜନପଦବାସୀମାନେ ଗ୍ରହଣ କରି ଆଜି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତାକୁ ବଞ୍ଚାଇ ରଖିଛନ୍ତି। ପ୍ରହ୍ଲାଦ ନାଟକର ଜଳନ୍ତରରୁ ଜନପଦଯାତ୍ରା ମଧ୍ୟରେ ରହିଚି, ଏ ଦେଶର ଲୋକନାଟକର ବୈବର୍ତ୍ତନିକ ଇତିବୃତ୍ତ। ଗୋଟିଏ ସମୟରେ ଏ ରାଜ୍ୟର ଅଧିକାଂଶ ବର୍ଦ୍ଧିଷ୍ଣୁ ଗ୍ରାମର ନିଜସ୍ୱ ଆଖଡ଼ା ରହିଥିଲା। କଳାପ୍ରେମୀ ଗ୍ରାମବାସୀମାନେ ଜଣେ ଅଭିଜ୍ଞ ଓସ୍ତାଦ୍‌ଙ୍କୁ ନିମନ୍ତ୍ରଣ କରି ଆଣି ବର୍ତ୍ତନ ବିନିମୟରେ ତାଙ୍କୁ ଗ୍ରାମରେ ରଖାଉଥିଲେ। ଓସ୍ତାଦ୍ ନିଜେ ବହି ଲେଖି ବା ଯୋଗାଡ଼ କରି ସ୍ଥାନୀୟ କଳାକାରମାନଙ୍କୁ ନେଇ ଦଳ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରୁଥିଲେ। ଦୈନନ୍ଦିନ ଦିନଚର୍ଯ୍ୟାରୁ ନିବୃତ୍ତ ହୋଇ କଳାକାରମାନେ ଗ୍ରାମର ଭାଗବତ ଘରେ କିମ୍ବା ଦେବାଳୟରେ ସମ୍ମିଳିତ ହେଉଥିଲେ ଏବଂ ରାତ୍ରିର ବିଳମ୍ବିତ ପ୍ରହର ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଭ୍ୟାସ ଜାରି ରହୁଥିଲା। ଅଭିନୟ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଗଲା ପରେ ପ୍ରଥମେ ଗ୍ରାମ ଦେବତାଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ଅଭିନୟ ହେଉଥିଲା ଏବଂ ଗ୍ରାମବାସୀମାନେ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ହେଲେ ଦଳ ବାହାରକୁ ଯାଉଥିଲା। ପୁଣି ଦେଖାଯାଇଛି ଯେ, ଓସ୍ତାଦ୍‌ଙ୍କ ଆକସ୍ମିକ ତିରୋଧାନରେ ଦଳ ଦୀର୍ଘକାଳ ଧରି ତାଙ୍କରି ନାମରେ ଚାଲୁଥିଲା ଏବଂ ଏହି ପଦରେ ଅନ୍ୟ କାହାରିକୁ ନିଯୁକ୍ତି ଦିଆଯାଉ ନଥିଲା। ଓସ୍ତାଦ୍‌ଙ୍କ ଦାୟିତ୍ୱ ଥିଲା ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ପ୍ରଶିକ୍ଷଣ ଦେଇ ସେମାନଙ୍କୁ ଅଭିନୟ ନିମନ୍ତେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବା। ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଓସ୍ତାଦ୍‌ଙ୍କ ରଚନା ହିଁ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା। ତେବେ ତାଙ୍କର ଅନୁମତି ଏବଂ ପରାମର୍ଶରେ ଦଳର ଅନ୍ୟ କୌଣସି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେବାର ନିଜର ରହିଛି। ଉତ୍ତର ପ୍ରଦେଶର କେତେକ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଦଳରେ 'ଖଲିଫା' ନାମକ ଅନ୍ୟ ଜଣେ କର୍ତ୍ତୃତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟକ୍ତି ରହିଥାଆନ୍ତି ଏବଂ ଦଳରେ ଓସ୍ତାଦ୍‌ଙ୍କ ତଳକୁ ତାଙ୍କର ସ୍ଥାନ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥାଏ। ସେ ହିଁ ହେଉଛନ୍ତି ଦଳର ପରିଚାଳକ।

ମନୋରଞ୍ଜନ ସହିତ ଶିକ୍ଷାଦାନର ଏକ ଯୁଗ୍ମ ତଥା ମହତ୍ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନେଇ ଲୋକକଳାର ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଇଥିଲା । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ଏହାକୁ 'ଲୋକଧର୍ମୀ' କଳା ବୋଲି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ଯେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହା ଗ୍ରାମୀଣ ଜନତାର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ତତ୍ତ୍ୱାବଧାନରେ ଥାଏ ସେଥିରେ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟତାର ଅନୁପ୍ରବେଶ ଘଟିପାରେ ନାହିଁ । ମାତ୍ର ଯେତେବେଳେ କୌଣସି ପଣ୍ଡିତ, ଗୁଣୀ ବ୍ୟକ୍ତି ଏଥିପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ହୁଅନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ଏଥିରେ ନୀତି, ନିୟମ, ଶୃଙ୍ଖଳା ଆଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏଇଭଳି ଲୋକନାଟକ ପରମ୍ପରାଶୀଳ ନାଟକରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୁଏ । ଦୀର୍ଘ କାଳରୁ ଲୋକନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ବିଭାଗ ସଂପର୍କରେ ଅଶ୍ଳୀଳତା ପ୍ରଚାରର ଅଭିଯୋଗ ହୋଇ ଆସୁଛି । ଏକଥା ସତ୍ୟ ଯେ, ରସ ସୃଷ୍ଟିରେ ଆଳଙ୍କାରିକମାନେ ଶୃଙ୍ଗାର ରସକୁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଇ ଆସିଛନ୍ତି । ଏହାର ଅଭାବରେ କେବଳ କାବ୍ୟ ନୁହେଁ, ସମଗ୍ର ସୃଷ୍ଟି ମଧ୍ୟ ନିରସ ହୋଇଯାଏ ବୋଲି ସେମାନଙ୍କର ମତ । ପ୍ରକୃତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଗ୍ରାମୀଣ ଜନତା ଏଇ ରସଟିକୁ ବିଶେଷ ପସନ୍ଦ କରନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କୁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଗ୍ରାମୀଣ କବି ତେଣୁ ନିଜ ସୃଷ୍ଟିରେ ଏହାକୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥାଆନ୍ତି । ଦର୍ଶକମାନେ ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରାଣରେ ଉପଭୋଗ କରନ୍ତି । ତେବେ ସମାଜ ଜୀବନର ଶାଳୀନତା ବଜାୟ ରଖିବା ନିମନ୍ତେ ଏଥିପାଇଁ ଏକ ଲକ୍ଷ୍ମଣଗାର ପଡ଼ିଥିବା ନିହାତି ଜରୁରୀ । ନଚେତ୍ ଧୂର୍ତ୍ତ ବ୍ୟବସାୟୀମାନେ ଏଇ ସୁଯୋଗରେ ତରଳ ଦୃଶ୍ୟର ନଗ୍ନ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଇ ନିଜ ପକେଟ୍ ଭରିବାର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିବେ । ଆଜି ଓଡ଼ିଶାର ଗଣନାଟ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହାହିଁ ହେଉଛି । ହାତୀକୁ ସ୍ୱେଚ୍ଛାରେ ବିଚରଣ କରିବାକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ସେ ନିଜର ବିଶାଳ କାୟ ନେଇ ଧନଜୀବନର ବିପୁଳ କ୍ଷତି ଘଟାଇବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ତେଣୁ ଅଙ୍କୁଶ-ଶାସନରେ ତାଙ୍କୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣରେ ରଖିବାକୁ ହୁଏ । ଅତୀତରେ ନୌଟଙ୍କୀ, ତମାସା, ସ୍ୱାଙ୍ଗ ପ୍ରଭୃତି ଲୋକ ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ରୂପରେ ଏଇଭଳି ମାତ୍ରାହୀନ ଅଶ୍ଳୀଳତା ପଶିଯିବାରୁ ତାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରିବା ଜରୁରୀ ହୋଇ ପଡ଼ିଥିଲା ଏବଂ ବର୍ତ୍ତମାନ ତାହା କରାଯାଇ ସାରିଛି ।

ଲୋକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଦିନେ ଲୋକକଳାର ଏଇ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ବିଭାଗଟି ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ସେତେବେଳେ ଏହା ଥିଲା ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ, ସ୍ୱତଃସ୍ଫୁର୍ତ୍ତ- ପର୍ବତନିସ୍ୟନ୍ଦୀ ଗିରି ନିର୍ଝର ତୁଲ୍ୟ ସ୍ୱୟଂ ପ୍ରବାହୀ । ମାତ୍ର କାଳର ପ୍ରବାହରେ ଇତି ମଧ୍ୟରେ ତହିଁରେ ଅନେକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହୋଇ ଯାଇଛି । ସେ ଦିନ କୌଣସି ଜଣେ ଲେଖକ ଉପରେ ଏହାର କର୍ତ୍ତୃତ୍ୱ ନ୍ୟସ୍ତ ନଥିଲା ବରଂ ଏହା ଥିଲା ଗ୍ରାମୀଣ କବିମାନଙ୍କର ଯୌଥ ଉଦ୍ୟମର ଫସଲ । ଏହାକୁ ଲିପିବଦ୍ଧ କରି ରଖିବାର ପ୍ରୟୋଜନ ମଧ୍ୟ ଅନୁଭୂତ ହେଉନଥିଲା । ତେଣୁ ଯେତେବେଳେ ଯିଏ ଚାହିଁଲା ତହିଁରେ ନିଜର ରୁଚି ଅନୁସାରୀ ପରିବର୍ତ୍ତନମାନ ଘଟାଉଥିଲା । ମାତ୍ର ଆଜି ଆଉ ସେ ଅବସ୍ଥା ନାହିଁ । ମୁଦ୍ରଣ ଯନ୍ତ୍ରର ଆବିର୍ଭାବ ସହିତ ଲୋକନାଟକ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାୟୀ ରୂପ ପାଇ

ଯାଇଛି । ଲୀଳାକୁ ଲୋକନାଟକର ସର୍ବ ପ୍ରାଚୀନ ରୂପର ମାନ୍ୟତା ଦିଆଯାଇଥାଏ । ରାମଲୀଳା ଏବଂ କୃଷ୍ଣଲୀଳା ମଧ୍ୟରେ ପୁଣି 'କୃଷ୍ଣଲୀଳା' ପ୍ରଥମେ ଆତ୍ମ ପ୍ରକାଶ କରିଥିଲା ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । ଲୀଳାତ୍ମକ ଅଭିନୟର ପ୍ରଥମ ସ୍ରଷ୍ଟା ହେଉଛନ୍ତି ଓଡ଼ିଶାର କବି ଜୟଦେବ । 'ଗୀତଗୋବିନ୍ଦ'ର ପ୍ରଭାବରେ ପ୍ରଥମେ ପୁରୀଠାରେ କୃଷ୍ଣଯାତ୍ରାର ଏକ ପରମ୍ପରା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ପରେ ଏହା ରସିକ ଭକ୍ତ ଶଙ୍କରଦେବ, ବିଦ୍ୟାପତି ଏବଂ ଚୈତନ୍ୟ ଦେବଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ସମଗ୍ର ଦେଶରେ ପ୍ରଚାରିତ ହୋଇଥିଲା । ମଥୁରା, ବୃନ୍ଦାବନର କୃଷ୍ଣଲୀଳା ଏହା ପରର ଘଟଣା ବୋଲି ତଦ୍‌ବିଦ୍ ମାନଙ୍କର ମତ । କାଳକ୍ରମେ କୃଷ୍ଣ ଯାତ୍ରାର ଅନୁକରଣରେ ରମଯାତ୍ରାର ଆରମ୍ଭ କରାଯାଇଛି । ପରେ ଏହା ଦ୍ୱାରା ପ୍ରେରିତ ହୋଇ ନୌଟଙ୍କୀ, ତମାସା, ସ୍ୱାଙ୍ଗ, ଭାଣ୍ଡଜସ୍ନ, ଯାତ୍ରା ପ୍ରଭୃତି କାହାଣୀଧର୍ମୀ ଲୋକନାଟକର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବିଭାଗ ଗୁଡ଼ିକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଦିନେ ଶିକ୍ଷିତପାଢ଼ିଙ୍କ ଦରବାରରୁ ଏହା ନିର୍ବାସିତ ହୋଇଥିଲା । ତେବେ ବର୍ତ୍ତମାନ ନାଟକକୁ ବଂଚାଇବାକୁ ବିଭିନ୍ନ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଛି । ପରମ୍ପରାକୁ ଖୋଜି ଖୋଜି ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ତା ପାଖରେ ପହଞ୍ଚି ଯାଉଛନ୍ତି । ଆଶା କରାଯାଉଛି, ଲୋକନାଟକର ସୁଦିନ ଆରମ୍ଭ ହୋଇ ଯାଇଛି । ତେବେ ଶସ୍ତା ଲୋକପ୍ରିୟତା ପାଇଁ ଏହା ତରଳତାକୁ ଆଶ୍ରୟ ନ କରି ନିଜସ୍ୱ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ବଜାୟ ରଖି ପାରିବାରେ ହିଁ ଏହାର ସାର୍ଥକତା ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତା

ଦୀପକ କୁମାର ଜେନା

କଳାସର୍ବଦା ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ଏହା କଦାପି ସ୍ଥିର ନୁହଁ କିମ୍ବା ଅଚଳ ନୁହଁ। ଏହା ଏମିତି ଏକ ଝରଣା ଯେ କି ସମାଜର ଅବସ୍ଥା ସହିତ ତାଳଦେଇ ଆଗକୁ ଆଗେଇ ଯାଏ। ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତିତ କାବ୍ୟିକ ଚେତନାର ସମୟ ନିରୂପଣ ଖୁବ୍ କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ ହେଲେ ହେଁ ସମାଲୋଚକଗଣ ଏହି ଚେତନା ଭିତ୍ତିକ ଯୁଗର ଉଦ୍‌ଘାଟକ ସାଜିଥାନ୍ତି । ଏହି କ୍ରମରେ ୧୯୭୫ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଧାରାକୁ ନିରୀକ୍ଷଣ କଲେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ଯେ ଏହା ଏକ ନୂତନ ଆବେଗକୁ ସାଥିରେ ଧରି ଭିନ୍ନ ବେଗରେ ଛଳ ଛଳ ହୋଇ ଉଠିଛି। ସେତେବେଳେ ଆମେ ଏକ ଉତ୍ତର - ଶିଳ୍ପାୟିତ (Post Industrial) ବିଶ୍ୱରେ ବାସକରୁ, ଯାହାକୁ ଉତ୍ତର - ରାଷ୍ଟ୍ରିୟ ବିଶ୍ୱ (Post National world) ବୋଲି ମଧ୍ୟ କହୁ। ଯେଉଁ ବିଶ୍ୱରେକି ସାନବଡ଼, ଉଚ୍ଚନୀଚ, ନିକଷ୍ଟ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ବୋଲି କିଛି ନାହିଁ। ସେଠି ପୃଥିବୀର ସବୁଠାରୁ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ରାଷ୍ଟ୍ରରୂପେ ନିଜର ଡିଣ୍ଡିମ ପିଟୁଥିବା ଯୁକ୍ତରାଷ୍ଟ୍ର ଆମେରିକାର ଦୁଇଟି ଆକାଶଛୁଆଁ ଅଟ୍ଟାଳିକା ବିଶ୍ୱବାଣିଜ୍ୟ କେନ୍ଦ୍ର ଓ ପେଣ୍ଟାଗନ ହାଉସକୁ ବିନା କ୍ଷେପଣାସ୍ତ୍ର ମାତ୍ରରେ କେତୋଟି ଅପହୃତ ବିମାନର ଧକ୍କାରେ ଧୂଳିରେ ମିଶେଇ ଦିଆଯାଏ। ଯେଉଁ ବିଶ୍ୱରେ ଲାଡେନ ପରି ଜଣେ ସନ୍ତ୍ରାସବାଦୀ ଧରିବାକୁ ଯାଇ ନିରୀହ ଆଫଗାନ ମାନଙ୍କ ଉପରେ ବୋମା ବର୍ଷଣ କରିବି ଆମେରିକା ଲାଡ଼େନର ଖୋଜ ଖବର ପାଏନା। ପୁଣି ତୈଳ ଲୋଭର ମିଛ ବାହାନା କରି ଗୋଟାଏ ଦେଶର ରାଷ୍ଟ୍ରପତିକୁ ଦେଶଦ୍ରୋହ ସଜେଇ ଫାସୀ ଖୁଣ୍ଟରେ ଝୁଲେଇ ଦିଆଯାଏ। ଶିଳ୍ପ ପ୍ରଗତିର ଶୀର୍ଷ ସ୍ଥାନରେ ପହଞ୍ଚି ସାରିଥିବା ମାନବ ସଭ୍ୟତାର ମାନବ ଏବେ ପେଟର ଭୋକ ପାଇଁ ଯେଉଁଠି ଚିନ୍ତା କରୁନି କିମ୍ବା ପିନ୍ଧିବାକୁ ତାର କନାର ଅଭାବ ନାହିଁ। କଳକାରଖାନା ପାଇଁ ହେଉଥିବା ପରିବେଶ ଦୂଷିତୀକରଣର ଚିନ୍ତା ଏବେ ମଣିଷକୁ ସବୁବେଳେ ଘାରୁଥିବାବେଳେ ନକ୍ସଲ ସମସ୍ୟା ଓ ନିଜରାଷ୍ଟ୍ରକୁ ଶତ୍ରୁର ପରମାଣୁ ମାଡ଼ରୁ ଯେ କିପରି ରକ୍ଷା କରିବ ସେଇ କଥା ନେଇ ସେ ସର୍ବଦା ବିବ୍ରତ ଓ ବ୍ୟତିବ୍ୟସ୍ତ । ସୂଚନା ବିଦ୍ୟାର ସହଜ ଓ ଶୀଘ୍ର ସଂପ୍ରସାରଣ ବର୍ତ୍ତମାନ ବିଶ୍ୱବାସୀଙ୍କୁ ନେଇ ଯାଇଛି ଆଧୁନିକତାର ପରବର୍ତ୍ତୀ ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ । ଯେଉଁ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ବା ସମୟର ପୃଥିବୀକୁ ଆମେ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକ ପୃଥିବୀ ବୋଲି କହିଥାଉ। ଏହି ବିଶ୍ୱ ଦେଶ ଦେଶ ଭିତରେ ଥିବା ଦୂରତାକୁ ଦୂର କରି ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱକୁ ଗୋଟିଏ ଗ୍ରାମର ପରିଚୟ ଦେଇ ପାରିଛି, ଯାହାର ନାମ ବିଶ୍ୱ। Globalization ବା ଜଗତୀକରଣ ଦ୍ୱାରା ଗୋଟିଏ ରାଷ୍ଟ୍ରର ନିର୍ମିତ ଜିନିଷ ଆଉ ଗୋଟାଏ ରାଷ୍ଟ୍ରରେ ସହଜରେ ମିଳିପାରୁଛି, ଏହାଛଡ଼ା ଅନେକ ଅଜ୍ଞାତ ଅବଲୁପ୍ତ ଓ ସ୍ୱଳ୍ପଜ୍ଞାତ

ସାମାଜିକ ସଂସ୍କୃତିର ଆବିଷ୍କାର ଓ ତଥ୍ୟ ପରିବେଷଣ ଅନେକ ସାଂସ୍କୃତିକ ଗୋଷ୍ଠୀକୁ ପରିଚିତ କରୁଛି, ଯାହାଦ୍ୱାରାକି ସେମାନେ କ୍ରମଶଃ ସେମାନଙ୍କର ସ୍ଥାନ ଓ ଅଧିକାର ଦାବୀକରୁଛନ୍ତି ଫଳରେ ଜାତି ରାଷ୍ଟ୍ର (Nation State) ଓ ସଂପ୍ରଦାୟ ରାଷ୍ଟ୍ର (Comunity State) ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ବୈଷମ୍ୟ ଭାବ ବେଶ୍ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇପାରୁଛି। ତେଣୁ ଆଧୁନିକ ଯୁଗ ସମାଜରେ ଶିଳ୍ପାୟନ, ସମାଜ ଜୀବନର ଯାନ୍ତ୍ରୀକୀକରଣର ଓ ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟ ବା ଜାତୀୟ ଜାଗରଣର ଯୁଗ ହୋଇଥିବାବେଳେ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକ ଯୁଗ ଉତ୍ତର -ଶିଳ୍ପାୟନ ଓ ଉତ୍ତର ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟତାର ଯୁଗ ଅଟେ।

ଏହି ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତାର ଆରମ୍ଭ ବିଷୟରେ ଯଦିଓ ଠିକ୍ ଭାବେ କିଛି କହିହେବନାହିଁ ତଥାପି ଏହା ୧୯୭୫ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟକୁ ସୂଚାଇ ଥାଏ। ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତାର ତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ଫ୍ରାଂଙ୍କୟ ଲିଓଟାର୍ଡ ତାଙ୍କର ପୁସ୍ତକ "Post modern condition aneport on knowl-edge" ରେ ଦର୍ଶାଇଛନ୍ତି ଯେ ଆଧୁନିକତାରୁ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ପ୍ରକ୍ରିୟା ୧୯୫୦ ଦଶକରେ ଶେଷ ଭାଗରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି। ୧୯୪୫, ୧୯୬୮, ୧୯୭୦, ୧୯୮୦ ଏମିତି ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ସମୟ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ କରିଛନ୍ତି ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ସମାଲୋଚକ ଓ ତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ। ତା ଛଡା ଏହି ଉତ୍ତର-ଆଧୁନିକତାର କାଳ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣରେ ସମସ୍ୟା ଉପୁଜିବାର ମୁଖ୍ୟକାରଣ ହେଲା (୧) ଆଧୁନିକ ଓ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତା ମଧ୍ୟରେ ଥିବା କ୍ଷୀଣ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ସୀମାରେଖା। (୨) ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ସମାଲୋଚକଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ହୋଇ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ସଂଜ୍ଞା ପ୍ରଦାନ।

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଯୁରଟେନ ହାବମାର୍ସ, ଫ୍ରଙ୍କୟ ଲିଓଟାର୍ଡ ଓ ଫ୍ରେଡ୍‌ରିକ୍ ଜେମସନଙ୍କୁ ଉତର ଆଧୁନିକତାର ତିନି ମହାନ ତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ଭାବରେ ଆଖ୍ୟା ଦିଆଯାଏ। ହବ୍ ମାର୍ସଙ୍କ ମତରେ 'ଉତର ଆଧୁନିକତା ଓ ଆଧୁନିକତା ମଧରେ ଆଧୁନିକତା ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତାର ଏକ ଅଂଶ'। ଫ୍ରାଙ୍କୟ ଲିଓଟାର୍ଡଙ୍କ ମତରେ ଆଧୁନିକତାର ପରୀକ୍ଷାମୂଳକ ନବ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଧାରାହିଁ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତା"। ଫ୍ରେଡ୍‌ରିକ ଜେମସନଙ୍କ ମତରେ - "ପୁଂଜିବାଦର ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ଉପଭୋକ୍ତା ପୁଂଜିବାଦର ବିଶିଷ୍ଟ ଧାରା ହେଉଛି ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତାର ଧାରା।" ଉତର ଆଧୁନିକତାର ସଂଜ୍ଞା ସଂପର୍କରେ ଅନ୍ୟ ତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ ଯାହା କହନ୍ତି। ଲିଣ୍ଡା ହଚନଙ୍କ ମତରେ - "ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟ ଆଧୁନିକତା ନିଜ ଭିତରେ ସ୍ଥାନ ଦେଇଥାଏ ଓ ତାକୁ ଛିନ୍ନ ବିଛିନ୍ନ କରେ" (Politics of post modern-ism)

ଡେଲେଉଡ ଓ ଫେଲିକ୍ସ ଆରିବଙ୍କ ମତରେ - "ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟ ହେଉଛି Minor literatune ବା କ୍ଷୁଦ୍ର ସାହିତ୍ୟ। ଏ କ୍ଷୁଦ୍ର ସାହିତ୍ୟ ସାର୍ବଜନୀନ କାହାଣୀ ବା ମାନବ ଜାତିର ବିକାଶ କଥା କହେ ନାହିଁ ଏହା ଅସ୍ୱୀକାର କରେ ଯେ ସତ୍ୟ ମଣିଷକୁ ନିର୍ଭୁଲ ମାର୍ଗ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରେ। ସତ୍ୟ ଅସରନ୍ତି । ଦିଗ ବିଦିଗ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ଅନିର୍ଣ୍ଣୟ ଅସ୍ଥିର ଅନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ।"

ଲିଣ୍ଡା ହଚିଅନଙ୍କ ମତରେ- "ବିରୋଧାଭାସମୂଳକ ଚିତ୍ତବୃତ୍ତିହିଁ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତା।"

ମିସେଲ୍ ଫୁକୋଙ୍କ ମତରେ - "ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକ ତଥ୍ୟ ଗୁଡିକ ସାର୍ବଜନିନ ହେବା ଅପେକ୍ଷା ସ୍ଥାନୀୟ ହେବା ଉଚିତ।"

ଜେ. ହେଲିସ ମିଲରଙ୍କ ମତରେ - "ସତ୍ୟ ସହିତ ସିଧା ସଳଖ ମୁକାବିଲା ଅସମ୍ଭବ । କାରଣ ଜ୍ଞାନ ଭାଷାରୁ ଉତ୍ପନ୍ନ, ବାସ୍ତବିତାରୁ ନୁହେଁ। ବକ୍ତବ୍ୟର ବିଭିନ୍ନ ସଂଜ୍ଞା ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତର ଓ ପ୍ରସ୍ଥ ଦେଇ ସତ୍ୟପ୍ରକାଶ ପାଏ। ମଣିଷର ଦୁନିଆଁ ଭାଷାର ଦୁନିଆଁ ତାର ଭାଷାଦ୍ୱାରା ଗଢ଼ା। ଦୁନିଆଁ କ୍ଷୁଦ୍ର ସାହିତ୍ୟର ଦୁନିଆଁ ଅଟେ। ପାର୍ଥିବ ତେଲ ଲୁଣର ସଂସାର ଭିତରେ ଚଳୁଥିବା ମଣିଷର ଜୀବନକୁ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ କରିବାର ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି ଏ ସାହିତ୍ୟରେ ଅଛି।"

ଏ ସାହିତ୍ୟ ବା ଏ ତତ୍ତ୍ୱ ମହାମୂଳ ବୃତ୍ତାନ୍ତ ବା Grand meta narrative କୁ ଖାତିର କରେନା। ଏହା କେତେକ ପ୍ରତିପତ୍ତିଶୀଳ ଗୋଷ୍ଠୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ନିର୍ମିତ ହୋଇ ଅନ୍ୟକେତେଜଣଙ୍କର ଉପରେ ଲଦି ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏହି ସତ୍ୟ ବା ମୂଳଧାର କେତେକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବୁର୍ଜୁଆ ମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ତିଆରି ହୋଇ କିଛି ନିରୀହ ଗରିବ, ସର୍ବହରାଙ୍କ ଉପରେ ଜୋରକରି ଲଦି ଦିଆଯାଇଛି ଓ ସେମାନଙ୍କୁ ଏହା ମାନିବାକୁ ବାଧ୍ୟ କରାଯାଇଛି। କିନ୍ତୁ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତା ଏ ସବୁକୁ ବିରୋଧ କରେ ତତ୍ ସହିତ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସମ୍ଭାବିତ ଆଧୁନିକତାକୁ ମଧ୍ୟ-ବିରୋଧ କରିଛି। ଯାହାପାଇଁ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟ ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ବିଭେଦ ଥିବାସତ୍ତ୍ୱେ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟ ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟ ବିପକ୍ଷରେ ଏକ ନୀରବ ପ୍ରତିବାଦ କହିଲେ ଭୁଲ ହେବନାହିଁ। ଉତ୍ତର ଉପନିବେଶବାଦର ସୃଷ୍ଟି ମୂଳରେ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତା ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରେ ଯାହା ଦ୍ୱାରାକି ଉପେକ୍ଷିତ ଜନଜାତି ଆଫ୍ରିକୀୟ, ଆମେରିକାର ନିଗ୍ରୋ, ଲୋହିତ ଭାରତୀୟ, ଅଷ୍ଟ୍ରେଲିଆର ଆଦିମ ଅଧିବାସୀ ଦଳିତ ଅଧିବାସୀ, ନାରୀ, ଶିଶୁ ସମଲିଙ୍ଗୀ, ଉଭୟ ଲିଙ୍ଗମାନଙ୍କର ଉଚ୍ଚ ବର୍ଗମାନଙ୍କର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ନାନା ବିରୋଧ । ଭଦ୍ର ଶିକ୍ଷିତ ବୋଲାଉଥିବା ବଡ଼ ଲୋକମାନଙ୍କ ବଡ଼ଲୋକୀ ସମାଜକୁ ଚାଲେଞ୍ଜ କରି ସମାଜ ଆଖିରେ କୀଟ ସାଜିଥିବା ଜୀବନମାନଙ୍କର କଥାକୁ ଲୋକଲୋଚନକୁ ଆଣିବା ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତାର ଅନ୍ୟ ଏକ ଦିଗ ଯାହାକି ଆଧୁନିକତାର ମାପ କାଠିରେ ମାପିବା ସହଜ ନୁହେଁ। ସେଥିପାଇଁ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତା କଳାର କଥାନୁହେଁ କିମ୍ବା ସାହିତ୍ୟର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ନୁହେଁ। ଏହା ହେଇପାରେ ଇତିହାସ, ରାଜନୀତି, ସମାଜତତ୍ତ୍ୱ ଇତ୍ୟାଦିର ଉକ୍ତି।

ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଯଦିଓ ଏ ବିଷୟରେ ଖୁବ୍ କମ ଆଲୋଚନା ହୋଇଛି ତଥାପି ଯେଉଁ କେତେଜଣ ସମାଲୋଚକ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତା ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନାରତ ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ହୃଷିକେଶ ମଲ୍ଲିକ, ପ୍ରତିଭା ଶତପଥି, ଗୁରୁଚରଣ ବେହେରା, ଶତ୍ରୁଘ୍ନ ପାଣ୍ଡବ, ସୌରୀନ୍ଦ୍ର ବାରିକ, ଭଗବାନ ଜୟସିଂହ ଅନ୍ୟତମ।

ସମାଲୋଚିକା ପ୍ରତିଭା ଶତପଥି ଓଡ଼ିଆ କବିତା (୧୯୮୦ ପରବର୍ତ୍ତୀ) କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯଦିଓ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତାକୁ ଖୋଜିଛନ୍ତି ତଥାପି ତାଙ୍କ ମତ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ସମଗ୍ର ବିଭାଗ ପାଇଁ ପ୍ରଯୁଜ୍ୟ ଅଟେ। ତାଙ୍କ ମତରେ - 'ଯେଉଁ ଅର୍ଥରେ ଭବଭୂତିଙ୍କ ରଚିତ କାବ୍ୟ 'ଉତ୍ତର ରାମଚରିତ', ଯେଉଁ ଅର୍ଥରେ ଉତ୍ତର-ରାଧାନାଥ-ସାହିତ୍ୟକୁ 'Post Radhanath' ରୂପେ ଚିହ୍ନିତ କରାଯାଏ, ସେହି ଅର୍ଥରେ ଆଧୁନିକ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସାହିତ୍ୟକୁ 'ଉତ୍ତର -ଆଧୁନିକ' ସାହିତ୍ୟ କୁହାଯାଇପାରେ । ସମାଲୋଚକ ଗୁରୁଚରଣ ବେହେରାଙ୍କ ମତରେ - 'ବିବିଧତାକୁ ସଂସ୍କୃତି ଓ ସାହିତ୍ୟରେ ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦେଇ ଅନେକ ବିକଳ୍ପ ବିଚାର ଯୋଗାଇ ଦେଇଛି। ସାଧାରଣ ମଣିଷର ମାନସିକତା ଓ ଜୀବନ ଦୃଷ୍ଟିକୁ ଆମର ସମ୍ମୁଖସ୍ଥ କରାଉଚି ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତା।'' କିଛି ସମାଲୋଚକ ଓଡ଼ିଆ କବିତା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହାର ସଂଜ୍ଞା ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି ଯାହାକି ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରତ୍ୟେକ ବିଭାଗ ପାଇଁ ପ୍ରଜୁଜ୍ୟ। ଡଃ ଭଗବାନ ଜୟସିଂହ ମତରେ - "କିଛି ବର୍ଷ ଧରି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରଭାବ ଦ୍ୱାରା ଓଡ଼ିଆ ସଂସ୍କୃତି ଓ ପରଂପରାର ଯେଉଁ ହାନି ଘଟିଲା, ତା ଏବେ ବସ୍ତୁତଃ ଅପସରି ଯାଇଛି। ଓଡ଼ିଆ କବିତା (ନାଟକ ମଧ୍ୟ) ତାର ନିଜ ପାଣି ପବନର କାନ୍ଧରେ ଲୋକପ୍ରିୟତା ଅର୍ଜନ କରିଛି। ଶ୍ରୀ ହୃଷିକେଶ ମଲ୍ଲିକଙ୍କ ମତରେ - 'ଓଡିଆ କବିତାରେ ଆଧୁନିକତାର ଏଇ ଯେଉଁ ଯୁଗଟି ବିଶେଷ ଭାବେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନିର୍ଭର ଏକ କାବ୍ୟ ଚିନ୍ତନରୁ ଜନ୍ମଲାଭ କରିଥିଲା, ଏହାର ଉନ୍ମେଷ ଓ ବିକାଶ ମୁଖ୍ୟତଃ ୧୯୪୦ରୁ ୧୯୮୦ ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ। ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତା ଚେତନା ଅନୁସାରୀ ୧୯୮୦ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ ପ୍ରବେଶ କରିଛି। କବି ସମାଲୋଚକ ପ୍ରଫେସର ସୌରୀନ୍ଦ୍ର ବାରିକଙ୍କ ମତରେ - ' * * ଏପରି ନାମକରଣ ସାଂପ୍ରତିକ ଚେତନାର ଭିନ୍ନତାକୁ ହିଁ ସୂଚିତ କରିଥାଏ। ସମସ୍ତ ନାମକରଣ କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ଶବ୍ଦଟିକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି * * * * ଏହା ପାଶ୍ଚାତ୍ୟତା ପ୍ରତି ମୋହରୁ ମୁକ୍ତି। * * * ଏହା ନିଜ ପୃଥିବୀ ସହ ଏକାତ୍ମ ହୋଇ ନିଜର ଆତ୍ମ ପରିଚୟ * * * ନିଜର ଭୌଗୋଳିକତା, ପରଂପରା, ସ୍ମୃତି ସଂସ୍କୃତି ନିଜ ମାଟିର ମଣିଷର ନିଜସ୍ୱ ନୂଆ ରୂପରେ ମହକୁଥିବା ମହ ମହ ମାଟିର ଗନ୍ଧ। ଚିହ୍ନା ମାଟିର ନିକଟ ପଣ। ଏହା ଆଞ୍ଚଳିକ। ଏ ଆଞ୍ଚଳିକତା, ଅନୁଦାର ସଂକୀର୍ଣ୍ଣତା ନୁହେଁ। ନିଜ ମାଟି ସହ ନିବିଡ଼, ସଂପର୍କ ଓ ଆତ୍ମ ପରିଚୟରୁ ଜନ୍ମ ନେଉଥିବା ଏକ ବ୍ୟାପକତା ଏବଂ ସ୍ୱକୀୟତାର ମାର୍ଗ।

ଜାଁ ଫ୍ରନସୟ ଲିଓଟାର୍ଡ ତାଙ୍କର "The Post modern condition A report on knowledge" ପୁସ୍ତକରେ ଉତ୍ତର-ଆଧୁନିକତାର ଲକ୍ଷଣ ଗୁଡ଼ିକର ତାଲିକା ଦେଇଛନ୍ତି - ମୁଖ୍ୟ ବୃତ୍ତାନ୍ତ (Master Narrative) ର ବିରୋଧ, ଅଣଶିଷ୍ଟକର, ଭାଷାର ଖେଳ, ଖଣ୍ଡାଂଶର ସମାବେଶ (Montage), ଇତିହାସ-ମିଥ୍-ଫାଣ୍ଟାସିର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ, ମତାଦର୍ଶର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ, କ୍ଷମତା ଓ ବିଦ୍ୟାର ସଂଯୋଗ। ୧୯୭୫ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସାହିତ୍ୟକୁ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ସାହିତ୍ୟଠାରୁ ଭିନ୍ନ ବୋଲି ଦର୍ଶାଇବାର ଅନ୍ୟ କେତୋଟି ଉପାଦନ ହେଲା।

୧ - ସନ୍ଦେହ ଓ ସଂଶୟହୀନ ଭଲ ପାଇବା
୨ - ଧନ ମନ୍ ସମ୍ମାନକୁ ପଛରେ ପକାଇ ଆନ୍ତରିକତାର ଅନ୍ୱେଷଣ କରିବା
୩ - ନିଜ ମାଟିକୁ ଭଲ ପାଇବା ।
୪ - ନିବିଡ଼ ଆଶାବାଦର ଉଜ୍ଜୀବନ
୫ - ଆତ୍ମକୈନ୍ଦ୍ରିକତା ଅପେକ୍ଷା ଅନ୍ତଃ ସଂପର୍କର ପ୍ରତିଷ୍ଠା
୬ - ମାନବୀୟ ସଂପର୍କର ନବ ମୂଲ୍ୟାୟନ ।
୭ - ଯୁକ୍ତିଠାରୁ ଦୂରେଇ ସ୍ୱାଧୀନ ଚିନ୍ତନ ଓ ମୁକ୍ତହେବାକୁ ପ୍ରୟାସ
୮ - ବାମାବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିଭଂଗୀର ଉନ୍ମୋଚନ
୯ - ସମାଜ ଚେତନାର କଳାତ୍ମକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି
୧୦- ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ ଓ କୁସଂସ୍କାରକୁ ଆପଣେଇ ନେବା

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ୧୯୭୫ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଲିଖିତ ପ୍ରାୟତଃ ନାଟକରେ ଏହି ତତ୍ତ୍ୱଟି ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଯେଉଁ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତାର ଶୈଳୀରେ ଲିଖିତ ସେ ମଧ୍ୟରୁ କେତୋଟିର ଏଠାରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇପାରେ । ମହାମୂଳ ବୃତ୍ତାନ୍ତ ବା Grand metanarrative କୁ ମାନୁ ନଥିବା ଜୋର୍‌କରି କିଛି ମଣିଷ ଉପରେ ଲଦିଆଯାଇଥିବା ଧର୍ମ, ଅଧର୍ମ, ପାପ ପୂଣ୍ୟର ଓଜନକୁ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟ କଦାପି ନିଜ ଭିତରେ ସ୍ଥାନ ଦେଲାନି । ମନୋରଂଜନଙ୍କ 'ଶବ୍ଦଲିପି' ନାଟକରେ ଏହି ପରଂପରା ଅନୁସୃତ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ହତ୍ୟା କରାଯାଇଛି । ମଣିଷକୁ ସବୁବେଳେ ପଛକୁ ଟାଣୁଥିବା 'ପାପ' ଓ 'ପୁଣ୍ୟ' ଶବ୍ଦ ଦୁଇଟି ପ୍ରଭାବ ଯେ ଆଜି ମଣିଷ ଉପରେ ନାହିଁ, ଏହା ଆମକୁ ଯେ ପଛକୁ ଟାଣି ଧରି ପାରିବନି ଏ ସନ୍ଦେଶ ଦିଆଯାଇଛି ଏହି ନାଟକରେ । ସିସିଫସର କାହାଣୀକୁ ଆଜି ଭୁଲିଯିବାକୁ ହବ, ଜୀବନର ସବୁ ଦୁଃଖ ଯାତନାକୁ ପଛରେ ପକାଇ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମଣିଷକୁ ଆଗକୁ ଆଗେଇବାକୁ ହବ । ଯେତେଦୂର ହେଲେବି ମଣିଷକୁ ପଂଜୁରୀରେ ବନ୍ଦୀ କରି ପାରିବନି । ସମୟ ଆଗଉଚି ଯେତେବେଳେ ସେ ଠିଆ ହୋଇ ରହିବ କେମିତି ? ଜୀବନର ମାନେ ଯଦି ସୁଖ ଦୁଃଖ ହସ ଲୁହ ଆଲୋକ ଅନ୍ଧାର ହୁଏ । ତେବେ ସେ ଦୁଃଖରୁ ସୁଖ ସାଉଁଟିବ, ଲୁହରୁ ହସ ଗୋଟେଇ ଅନ୍ଧାରକୁ ହଟେଇ ଆଲୋକର ସନ୍ଧାନ କରିବ । ଯେଉଁ ଆହ୍ୱାନ 'କ୍ଲାନ୍ତ ପ୍ରଜାପତି' ରେ ସଫଳ ଭାବେ ନିନାଦିତ ହୁଏ ।

ଏହି ସମୟରେ ନାଟକ ମାନଙ୍କରେ ବାମାବାଦୀ ସ୍ୱର ବେଶ୍ ପ୍ରତିଫଳିତ, ଯୁଗ ଯୁଗଧରି ଯେ ନାରୀ ନିର୍ଯ୍ୟାତନା, ଯେତେ ଶିକ୍ଷିତ ହେଲେବି ତାକୁ ଯେ ହତ୍ୟାକରାଯାଇ ଆତ୍ମହତ୍ୟାର ରୂପ ଦିଆଯାଏ । ଏକଥା ଆମେ ଖୁବ୍ ଅନୁଭବୀ । 'କାଠଘୋଡ଼ା' ନାଟକରେ ନାରୀଟିଏ ବିବାହକରେ, ସ୍ତ୍ରୀ ପାଲଟେ, ମଥାରେ ସିନ୍ଦୂର ପିନ୍ଧେ । ସ୍ତ୍ରୀତ୍ୱ ଜାହିର କରିବାପାଇଁ ହାତରେ ଶଙ୍ଖାପିନ୍ଧେ, ସ୍ୱାମୀ ସହ ଗୋଟାଏ ଛାତତଳେ ରହେ, ହେଲେ ପ୍ରକୃତରେ ସେ

ସ୍ୱାମୀଠାରୁ ବହୁତ ଦୂରରେ ଥାଏ। ସ୍ୱାମୀର ଛଳନା ତଳେ କେତେବେଳେ ସେ ଚାପି ହୋଇଯାଏ ତ, କେତେବେଳେ ତା ହାତରେ ଚାବୁକ ଧରି ସ୍ୱାମୀକୁ ରକ୍ତାକ୍ତ ନ ହବାଯାଏ ଛାଡ଼େନା। ଏପରି ଏକ ସଂପର୍କବିହୀନ ବନ୍ଧନକୁ ନାଟ୍ୟକାର ବେଶ୍ ସଫଳ ଭାବେ 'କାଠଘୋଡ଼ା' ନାଟକରେ ଦେଖାଇଛନ୍ତି ଯାହାକି ବର୍ତ୍ତମାନ ସମାଜର ଏକ ନିତିଦିନିଆଁ ଘଟଣା ହେଇ ପାରିଛି।

୧୯୭୫ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଯେଉଁ କେତେକ ସମାଜ ଚେତନାମୂଳକ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇଛି ତା ମଧ୍ୟରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥିବା ଜୀବନ ପାଇଁ ଅଧିକାର ସାବ୍ୟସ୍ତ କରିବାର ଶୈଳୀ ସତେ ଯେମିତି ବିଶ୍ୱାସର ଅଭାବରେ ପକ୍ଷୀଶାବକର ଚିଂ ଚିଂ କଥା ପାଲଟିଯାଇଛି । ଯେଉଁଥିରେ ପଥରକୁ ପାଣି କରିଦେବାର ଶକ୍ତିନାହିଁ କି ପାଣିକୁ ପଥର କରିବାର ପ୍ରୟାସ ହିଁ ନାହିଁ। ସବୁ ପାଲଟି ଯାଇଚି ମିଛ ମାଦଳର ସ୍ୱର ଓ ଶସ୍ତା ସ୍ଲୋଗାନ୍। କିନ୍ତୁ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ଅନୁଭବ କରିଛି ଯେ ଏମିତି ଫାଙ୍କା ସ୍ଲୋଗାନ୍‌ରେ କେବେ କିଛି ହୋଇପାରିବନି ବରଂ ଏହା ନୀରବ ପ୍ରତିବାଦ ସଦୃଶ ସକ୍ରେଟିସକୁ ବିଷ ଦେଲାପରି, ଯୀଶୁଙ୍କୁ କ୍ରୁଶବଦ୍ଧ କଲାପରି ସମାଜକୁ ନର୍କକୁ ଠେଲିଦବ । ତେଣୁ ନାୟକ କହୁଛି 'ନିଜ ଅଧିକାରକୁ ମାଗିଲେ କେବେହେଲେ ମିଳେନି । ତାକୁ ଜୋର୍ ଜବରଦସ୍ତ ଛଡେଇ ନେଇଛନ୍ତି, ଆମ ଝିଅ ବୋହୂଙ୍କ ଇଜ୍ଜତ ଛଡେଇ ନେଇଛନ୍ତି, ଆମ ଘରେ ନିଆଁ ଲଗେଇ ଆମକୁ ଆମ ଭିଟା ମାଟି ଛଡେଇ ନେଇଛନ୍ତି ଆପଣ" - ଏହି ସ୍ୱର କେବଳ କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କର ନାଟକ "ବହ୍ନିମାନ" ରେ ଶୁଭେନି - ବିଜୟ କୁମାର ଶତପଥୀଙ୍କ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡେମୀ ପୁରସ୍କାର ପ୍ରାପ୍ତ ନାଟକ 'ଏଇଯେ ସୂର୍ଯ୍ୟ ଉଏଁ' (୧୯୮୩), ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଜଣେ ରାଜାଥିଲେ'(୧୯୮୦), ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କ 'ଶୁଣ ପରୀକ୍ଷ ଦଣ୍ଡଧାରୀ'(୧୯୮୩), ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କର 'ମହାନାଟକ' ଆଦି ନାଟକରେ ଅନୁରଣିତ ହୁଏ। ଯେଉଁଥିରେ କେବଳ ଭାଂଗିଦିଅ ଗଢ଼ିଦିଅ ସ୍ଲୋଗାନ ନାହିଁ ଅଛି ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷେ ଗଢ଼ିବାର ପ୍ରୟାସ।

ସମୟହୀନତା, ଇଶ୍ୱରହୀନତା, ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ, ଏକାକୀତ୍ୱ, ନିସଂଗତାବୋଧ, ଆତ୍ମ ନିର୍ବାସନ, ମୃତ୍ୟୁଚେତନା ଆଦି ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦିଗ ମଣିଷକୁ ଜୀବନଠାରୁ ଅନେକ ଦୂରକୁ ନେଇଯାଏ। ଯେଉଁଠି ଧୂ ଧୂ ଖରାବେଳ ମରୁଭୂମିର ତାତିଲାବାଲି, କଣ୍ଟାବୁଦା ନିର୍ମଳ ଆକାଶ, ଫଟାମାଟି ଓ ଥୁଣ୍ଟା ଗଛର ପୃଥିବୀଟେ ସୂର୍ଯ୍ୟଠାରୁ ବି ତତଲା ଲାଗୁଥାଏ । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀଙ୍କ 'God is dead' ଘୋଷଣା ମଣିଷକୁ କେତେବେଳେ ପଥର କରୁଥାଏ ତ କେତେବେଳେ ଅଶାନ୍ତ। ନିଜଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଉଥିବା ମଣିଷକୁ ଏତେବଡ଼ ପୃଥିବୀରେ ବି ଏକା ଏକା ଲାଗୁଥିଲା । ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି ଏକୁଟିଆପଣ ଥିଲେବି ମଣିଷ ଯେ ନିଂସଗ ନୁହେଁ ଏ ବାର୍ତ୍ତାଥିଲା, ସୁଖ ନଥିଲେବି ସୁଖର ସ୍ୱପ୍ନଦେଖିବାକୁ ମନା ନଥିଲା। ଏହି ସାହିତ୍ୟ ପାଇବାରେ ହରେଇବାରେ ବେଶୀ ଆନନ୍ଦ ଘୋଷଣା କଲା- ଯାହା

ଫଳରେ କି ମଣିଷକୁ ଖୁସିହବାର ଖୋରାକ ଜୁଟିଗଲା। ମୋଟ ଉପରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ଭଉର ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟରେ ହତାଶା ଓ ବିଷାଦବାଦ ହ୍ରାସପାଇ ଆଶାବାଦର ସ୍ୱର ଶୁଭିଲା ଯାହାକି ୧୯୭୫ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେଲା। ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କର ରଚିତ 'ଆନନ୍ଦ ନଗରକୁ ଯାତ୍ରା'(୭୬)ରେ ବିଶ୍ୱଜିତ୍ ଓ ମୀନା ଆନନ୍ଦ ନଗରର ସଂଧାନରେ ବାହାରିଛନ୍ତି । ଆନନ୍ଦ ଏକ ବାସ୍ତବତା ନୁହେଁ ଏକ ଅନୁଭବ ଏକ ଆଶା ଯାହା ଜୀବନକୁ ରଂଗିନ କରେ ବଂଚିବାକୁ ଉସ୍କାଏ । ଥକି ଯାଇଥିବା ପାଦରେ ଶକ୍ତିଦିଏ। 'ଆନନ୍ଦ ନଗରକୁ ଯାତ୍ରା' ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ବିଶ୍ୱଜିତ୍ ଓ ମୀନା ଚରିତ୍ର ଦୁଇଟି ମାଧ୍ୟମରେ ଦେଖେଇଛନ୍ତି ଯେ ଶୀତଳ ଜ୍ୟୋସ୍ନାର ମାଦକତା ଓ ଫଗୁଣର ଫଗୁମିଶା ମଳୟର ଫିକ୍ ଫିକ୍ ହସ ଯଦି ମଣିଷକୁ ଆନନ୍ଦ ଦଉନଥାନ୍ତା ତେବେ ଜୀବନ ଯନ୍ତ୍ରଣାସିକ୍ତ ହୋଇଥାଆନ୍ତା । ତେଣୁ ଆଶାହିଁ ଜୀବନ । ପ୍ରତ୍ୟାଶାରେ ହିଁ ଆନନ୍ଦ । ଯାହାକୁ ଯିଏ ଯେତେ ଭଲପାଏ ଗ୍ରହଣ କରେ ସେ ତାକୁ ବିନା ଖୋଜିବାରେ ସେମିତି ଧରାଦିଏ।

୧୯୭୫ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ନାଟକରେ ଏତେ ପରୀକ୍ଷା ନଥିଲା, ଯାହାଦ୍ୱାରା ନାଟକ ଦର୍ଶକଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଉଥିଲା । ନାଟକରେ ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦ, ବାସ୍ତବବାଦ, ଆଦି ବିଭିନ୍ନ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରସଂଗ ରହିଲା ନାହିଁ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶୈଳୀର କାହାଣୀଠାରୁ ଦୂରେଇଯାଇ ନିଜ ପରଂପରାକୁ ଆଦରିନେଲା । ଅତୀତର ପୁରାଣ ଇତିହାସ, ଲୋକ ସଂସ୍କୃତିକୁ ସେ ନିଜ ଭିତରେ ଆପଣେଇ ନେଲା। ମିଥ୍‌ର ବ୍ୟବହାର ହେଉଥିଲେବି ଉଉର ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ଏହାର ବ୍ୟବହାର ଭିନ୍ନ ରୂପରେ ପ୍ରସାରିତ ହେଲା। ବର୍ତ୍ତମାନ ସହ ଅତୀତର ଯୋଗସୂତ୍ର ରକ୍ଷାକରି ଏକ ମାନବୀୟ ଭିତ୍ତିରେ ଏହାକୁ ପ୍ରୟୋଗ କରାଗଲା ଯାହା ମାଧ୍ୟମରେ କି ଆଧୁନିକତାର ମଣିଷର ଦ୍ୱନ୍ଦ, ଯନ୍ତ୍ରଣା ଓ ଅଭୀପ୍ସା ପ୍ରମୂର୍ତ୍ତ ହେବାରେ ଲାଗିଲା। ଯାହାର ଉଦାହରଣ ନାଟ୍ୟକାର ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ପର୍ଶୁରାମ', ହରିହର ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ନିନ୍ଦିତ ଗଜପତି', ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କର 'ଧୃତରାଷ୍ଟ୍ରର ଆଖି', ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କର 'ଶୁଣପରୀକ୍ଷ ଦଣ୍ଡଧାରୀ', ରତିମିଶ୍ରଙ୍କର 'ସୀତା' ଆଦି ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ନାଟ୍ୟକାର ନୀଳାଦ୍ରିଭୂଷଣ ହରିନ୍ଦନଙ୍କର 'ସ୍ୱର୍ଗାରୋହଣ'ର କଥାବସ୍ତୁ ମହାଭାରତର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଉପରେ ଆଧାରିତ କିନ୍ତୁ ଏହି ନାଟକରେ ଯେଉଁ ଆହ୍ୱାନ ରହିଛି ତାହା ମହାଭାରତର ସ୍ୱର୍ଗାରୋହଣରେ ଥିବା ମର୍ମବାଣୀଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ସ୍ୱର୍ଗକୁ ନଯାଇ ସ୍ୱର୍ଗକୁ ଯିବାର ଇଚ୍ଛା ନକରି ଏ ପୃଥିବୀକୁ ଦ୍ୱିତୀୟ ସ୍ୱର୍ଗ କରିବାକୁ ହବ। ଯୁଦ୍ଧ, ହତ୍ୟା, ଅହଂକାର, ଶକ୍ତିପରୀକ୍ଷା ଓ ପାପ ପୁଣ୍ୟର ହିସାବ କରିବାକୁ ଯାଇ ଏ ମାଟି ଛାଡ଼ି ସ୍ୱର୍ଗକୁ ସନ୍ନ୍ୟାସୀ ହୋଇ ଯିବାରେ ଜୀବନ ସାର୍ଥକ ହୁଏନାହିଁ। ବରଂ ଏ ପୃଥିବୀରୁ ଦୁଃଖ ଯନ୍ତ୍ରଣା, ଯୁଦ୍ଧ, ହତ୍ୟାକୁ ଦୂରେଇ ଦେଇ ଏ ସୃଷ୍ଟିକୁ ସୁନ୍ଦର କରିବାକୁ ହବ। ରତି ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ସୀତା' ନାଟକରେ ସୀତା ରାମାୟଣର ଜନକ ନନ୍ଦିନୀ ନୁହନ୍ତି ସେ ମଣିଷର କାମନା ବାସନା ତଥା ସ୍ୱପ୍ନର ପ୍ରତୀକ ଭାବେ ତାଙ୍କୁ ନିଆଯାଇଛି।

ଯାହାକୁ ମଣିଷ ସବୁବେଳେ ବାନ୍ଧିରଖିବାକୁ ଚାହେଁ ହେଲେ ଯେଉଁ ସୀତାଙ୍କୁ ରାମାୟଣର ଭଗବାନ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ସବୁବେଳେ ପାଖରେ ପାଇନଥିଲେ ମଣିଷ ବା କେମିତି ପାଇବ ଯେଉଁଥିପାଇଁ ସେ ବେଳେ ବେଳେ ପାଖରେ ଥାଏ ତ କେତେବେଳେ ନଥାଏ, ପୁଣି କେବେ କାଠଗଣ୍ଡି ପାଲଟିଯାଏ ।

ଦୁଇ ଦୁଇଟି ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ଘନଘଟା, ହୀରୋସୀମା ନାଗାସାକିରେ ଆମେରିକାର ପରମାଣୁ ବୋମା ଆକ୍ରମଣର ଭୟାବହ କାଣ୍ଡ, ଏପଟେ ୧୯୪୭ ଅଗଷ୍ଟ ପନ୍ଦରରେ ସ୍ୱାଧୀନତାର ଚାଖୁ ଚାଖୁ ପୁଣିଥରେ ପରାଧୀନତାର ଅନୁଭବ, ଗରିବଙ୍କ ଉପରେ ବଡ଼ଲୋକମାନଙ୍କ ଅତ୍ୟାଚାର, ଶୋଷଣ, ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ ଆଧୁନିକ ବୋଲାଉଥିବା ମଣିଷମାନଙ୍କର ଅଣ୍ଟା ଭାଂଗି ଦେଇଥିଲା । ସନ୍ଦେହ ମିଶା ସ୍ନେହ, କାନ୍ଦ ମିଶା ମୁହଁ ଓ କୋହ ମିଶା ହୃଦୟ ସହିତ ଭୁଲ ବୁଝୁଥିବା ଭଲ ପାଇବାର ମଞ୍ଜାଳରେ ଛନ୍ଦିହୋଇ ଯାଉଥିବା ମଣିଷର କଥାହିଁ ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟରେ ଅପସରି ଯାଇଥିଲା । ଏ ସାହିତ୍ୟରେ କିଛି ଉଙ୍କୁଡ଼ି ଯାଇ ଥିଲେବି ସବୁକିଛି ଭାଂଗିନଥିଲା । ଡାଳ ଭାଂଗିଯାଇଥିଲା, ପତ୍ର ଝରି ଯାଇଥିଲା । ଗଣ୍ଡିକୁ ଉଇଲାଗିଥିଲା ତଥାପି ଶୁଖିଲା ମାଟିର ଆସ୍ତରଣ ତଳୁ ଫାଙ୍କା ଆକାଶକୁ କାନ୍ଦୁରା ଆଖିରେ ଚାହିଁଥିବା ମୂଳମଞ୍ଜି ଜୀଇଁଥିଲା । ସ୍ନେହରୁ ସନ୍ଦେହ ଦୂରେଇ ଯାଇଥିଲା, ଆଖିରେ ଲୁହ ଓ ହୃଦୟର କୋହ ଦେଖି ଭଲ ଭଲ ହୋଇ ଯାଉଥିଲା ଆଉ ଜଣଙ୍କର ଆଖି । ସବୁରି ଶେଷରେ ମଣିଷ ମଣିଷକୁ ଭଲ ପାଇବା ଶିଖିଛି । ନାଟ୍ୟକାର କବି ପ୍ରସନ୍ନ ମିଶ୍ରଙ୍କର ନାଟକ 'ଜନସେବକ' ରେ ଏହି ଚିତ୍ର ପ୍ରତିଫଳିତ । ଏହି ନାଟକଟି ଆକାଶବାଣୀ କଟକକେନ୍ଦ୍ରରୁ ୧୯୮୪ ମସିହାରେ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଥିଲା । ଆଭିଜାତ୍ୟ ଓ ଅହଂକାରର ରକ୍ତକୁ ଦେହରେ ଧାରଣ କରିଥିବା 'ମହାମାୟା'ଙ୍କର ପୁଅ ହେଇବି 'ଅରୁଣ' ନିଆରା ମଣିଷଟିଏ' ଯିଏକି ଅହଂକାରର ହୁଁ କାର କୁ ଅହିଂସା ର ଓଁକାରରେ ପରାସ୍ତ କରିଚି । ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କ ସହିତ ନିଜକୁ ମିଶେଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କଲାବେଳେ ପିତା, ମାତା, ଭଗିନୀ ଶୁଚି ସମସ୍ତେ ବିସ୍ମିତ ହେଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଅରୁଣ ସେମାନଙ୍କୁ କହିଛି – 'ମୁଁ ଭାବିଥିଲି ମୋର ମାନସିକ ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ନିଜେ ସୁ ଆନନ୍ଦରେ ସ୍ୱାଗତ କରିବି କାରଣ ମୁଁ ଧୀରେ ଧୀରେ ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ସହିତ ସାମିଲ ହେବାର ଯୋଗ୍ୟତା ଅର୍ଜନ କରୁଛି । ଧୀରେ ଧୀରେ ବଂଚିବାର ଭୂମିକା ମୋର ଦୃଢ଼ତର ହେଉଛି କିନ୍ତୁ ତୁମକୁ ପସନ୍ଦ ନୁହେଁ । (ଜନସେବକ ପୃ-୭୩) ସ୍ୱାଧୀନତା ସମ୍ମିଳନୀରେ ଅରୁଣ ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି ଯେ 'ଜନସେବକ ଲୁଗାକଳ ଲୋକଙ୍କ ବ୍ୟବହାର ଉପଯୋଗୀ ଲୁଗା ତିଆରି କରିବ । ଯାହାଦ୍ୱାରା ଲୋକମାନଙ୍କର ଉପକାର ହବ । କେବଳ ଏତିକି ନୁହଁ ବିତ୍ତହୀନ ପରିବାରର ଝିଅ ଶିଖାକୁ ଭଲପାଇ ପ୍ରେମର ମହତ୍ତ୍ୱ ମଧ୍ୟ ବଢ଼େଇଛି । ପ୍ରେମ ପାଖରେ ଟଙ୍କା ପଇସା, ଷ୍ଟାଟସ୍ କିଛି ନୁହଁ ବୋଲି ସେ ପ୍ରମାଣ କରିଛି । ପିଲାଦିନର ପଢ଼ାସାଥି ମଂଙ୍ଗୁର ଚିଠି ପାଇ ସେ ମର୍ମାହତ ହୋଇଛି । ସେହି ଗରିବ ଭଉଣୀର ବାହାଘର

କେମିତି ଗୋଟାଏ ସ୍କୁଟର ପାଇଁ ଭାଂଗିଯାଇଛି ସେ କଥାଜାଣି ସେ ମର୍ମାହତ ହୋଇଛି ।
ପିଲାଦିନେ ମଂଜୁର ମାଆ କେମିତି ତାକୁ ଆଦରରେ ପିଠା, ଆଳୁଦମ, ବରା ଖୁଆଉଥିଲେ
ଏକଥା ଭାବିଲାପରେ ସେ ନିଜକୁ ସମ୍ଭାଳି ନପାରି ହଠାତ ଗାଡି ଧରି ମଂଜୁ ଘରକୁ ଯାଇଛି ।
ଏହି ସଂବନ୍ଧରେ ଅତ୍ୟତମ ନାଟକ 'ମଂଜୁର ଚିଠି' (୮୪) ଯାହାକି 'ଜନସେବକ'ର
ତିନୋଟି ଚିଠିକୁ ଚରିତ୍ରକରି ନାଟ୍ୟକାର ଠିଆ କରାଇଛନ୍ତି । ଏଠାରେ ମଂଜୁକୁ ପ୍ରେମ କରୁଥିବା
ଅମରେନ୍ଦ୍ର ପ୍ରଚୁର ଯୌତୁକ ଲୋଭରେ ମଂଜୁକୁ ବିବାହ ନ କରି ଅନ୍ୟତ୍ର ବିବାହ କରିଛି ।
କିନ୍ତୁ ସ୍ତ୍ରୀ ଅନୁପସ୍ଥିତିରେ ମଂଜୁକୁ ମନେପକେଇ ବୁଝିପାରୁଛି ଭୁଲ କରିଛି ନା ଠିକ୍ କରିଛି ।
ଫେବୃୟାରୀ ଆଠ ମାର୍ଚ୍ଚ ନଅ ଓ ଏପ୍ରିଲ ବାରର ଚିଠି କିପରି ଅମରେନ୍ଦ୍ରରେ ମୁଖା ଖୋଲିଛି
ଓ ନାଟକର ଶେଷରେ ସେ ଅନୁଶୋଚନା କରି କହିଛି - "ଭଲପାଇବା ! ତୁମେ ଜାଣନା
କି ଭୟରେ କି କ୍ରୋଧରେ ଏଇ ମାତ୍ର ପଶୁପରି ମୁଁ ତିନିଟା ନିରୀହ ଚିଠିକୁ ହତ୍ୟାକରିଛି,
ଦେଖିପାରୁଚ ମୋ ହାତରେ ସେମାନଙ୍କର ପାଉଁଶ, ମୁଁ ଗୋଟାଏ ହତ୍ୟାକାରୀ ... ମୋ
ପାଖକୁ ଆସନା" । ପ୍ରେମ ମହାନ, ପ୍ରେମ ବିନା ଏ ଜୀବନ ଧନ ସଂପତି ସବୁ ଅସାର ଏହି
ଦୃଷ୍ଟିଭଂଗୀ ମଧ୍ୟମରେ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟିଛି ।

ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ମଣିଷ ମନରେ ଜୀବନକୁ ଆଧାର କରି ଏକ
ଉଦ୍ଭଟତା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା ଯାହାକି ଏକ ଦର୍ଶନ । ଯେଉଁ ଦର୍ଶନ ୨ୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରବର୍ତ୍ତୀ
ତଥା ୧୯୪୭ ପରେ ପରେ ନାଟକରେ ଦେଖାଦେଇଥିଲା । ବିଶ୍ୱଇତିହାସରେ ଏହି ଦର୍ଶନକୁ
କେନ୍ଦ୍ରକରି ବହୁ ନିନ୍ଦା ପ୍ରଶଂସାର ଝଡ ବହିଥିଲା । ଏହି ଶୈଳୀର ନାଟକ ଲେଖି ପ୍ରତିଷ୍ଠା
ଅର୍ଜନ କରିଥିବା ନାଟ୍ୟକାର ଆୟୋନେସ୍କୋ, ବେକେଟ୍, ଆର୍ଥ୍ୟର ଆଡ୍‌ାମୋଭ, ଫର୍ଣ୍ଣାଣ୍ଡୋ
ଆରାବେଲ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରର ସମ୍ମାନ ଦବାକୁ ମଧ୍ୟ ବହୁ ସମାଲୋଚକ କୁଣ୍ଠାବୋଧ
କରିଥିଲେ ଯେଉଁମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଆମେରିକାର ଚାପମାନ, ଇଂଲଣ୍ଡର ପ୍ରିଷ୍ଟଲି ଲାମ୍ବାର୍ଟ
ପ୍ରମୁଖ । 'ଓଡିଆ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟ' ପୁସ୍ତକରେ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାସଙ୍କ ମତରେ 'ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ
ଚରିତ୍ର ପ୍ରଧାନ ନୁହେଁ ସ୍ଥିତି ପ୍ରଧାନ, ଏହାର କାରଣ ହେଉଛି ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀ
ଦର୍ଶନ ଉପରେ ଆଧାରିତ * * * ଏଗୁଡ଼ିକରେ ପ୍ରଦତ୍ତ ସମ୍ମୁହର କ୍ରିୟା, ଆଚରଣ, ଲକ୍ଷ୍ୟ ଓ
ଆଦର୍ଶ ବିକାଶ ଓ ବିବର୍ତ୍ତନ ଏଗୁଡିକରେ ଦର୍ଶିତ ହୋଇନାହିଁ * * * ଜୀବନର ଜଟିଳତମ ଓ
ଗଭୀରତମ ସତ୍ୟର ପ୍ରକାଶ କେବଳ କାବ୍ୟର ରୂପକଳ୍ପ ଓ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ, ଛନ୍ଦ ସ୍ୱର ଓ ତୀବ୍ର
ହୃଦୟ । ବେଗ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରାଯାଇଥାଏ । ଦୀର୍ଘ ଦିନରୁ ଚଳି ଆସୁଥିବା
ନାଟକର ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର, ସଂଳାପ ଆଦି ନିୟମ ଶୃଙ୍ଖଳାରେ ବିରୁଦ୍ଧାଚରଣ କରୁଥିବା ଏହି
ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ବା ପରିଣାମ ବିହୀନ ଉପସଂହାରକୁ ଦର୍ଶକ ଏକ ବିଭ୍ରାନ୍ତ ମନଦେଇ
ଦେଖେ ଓ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ ହୁଏ । ଅଦ୍ଭୂତ ଓ ବିସ୍ମୟକର ଘଟଣାର ଅର୍ଥ ସେ ବୁଝିପାରେନା ।
ଯାହାପାଇଁ ରଂଗମଞ୍ଚ ପାଖରୁ ବାହାରକୁ ଗଲାପରେ ତା ମନରେ କିଛି ନଥାଏ । ଯେଉଥିପାଇଁ

ଏ ନାଟକ ମଣିଷ ସମାଜ ଉପରେ କିଛି ପ୍ରଭାବ ପକାଇପାରୁନଥିଲା । ମନୋରଂଜନଙ୍କର 'ବନହଂସୀ', 'ଅରଣ୍ୟଫସଲ', ଜଗନ୍ନାଥ ପ୍ରସାଦ ଦାସଙ୍କ 'ସବାଶେଷ ଲୋକ', ଯଦୁନାଥ ଦାସ ମହାପାତ୍ରଙ୍କର 'ଅଥବା ଅନ୍ଧାର', ହରିହର ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ରାତ୍ରିର ଦୁଇଟି ଡେଣା', ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କର 'ଶୂନ୍ୟତାର ଶିଡ଼ି', ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ ରଥଙ୍କର 'ଶବ ପଡିଛି' ଆଦି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନାଟକରେ ଏହି ଶୈଳୀ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକ ନାଟକ ଓ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ଏହି ଉଭଟଠାରୁ ଖୁବ ଦୂରରେ ଯଉଥିପାଇଁ ଏ ନାଟକ ମଞ୍ଚରେ ଖୁବ ପାଖାପାଖି ହେବା ସହିତ ଦର୍ଶକଙ୍କ ପାଖରେ ମଧ୍ୟ ପହଞ୍ଚି ପାରିଛି । ଏ ନାଟକ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟରେ ଦର୍ଶକର ମନୋରଂଜନ ବ୍ୟତୀତ ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟାକୁ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଭାବିତ କରେ । ୧୯୭୫ ପରବର୍ତ୍ତୀ ପ୍ରାୟତଃ ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକରେ ଏ ବିଶେଷତଃ ରହିଛି କହିଲେ ଭୁଲ ହେବନି ।

ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକ ନାଟକ ଏମିତି ଅନେକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ଲୋକମାନଙ୍କ ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇ ପାରିଛି । ଆହୁରି ଅନେକ ବିଶେଷ ଗୁଣ ଏହି ନାଟକ ମାନଙ୍କରେ ରହିଛି ଯାହାକି ଏକ ଦୀର୍ଘ ଆଲୋଚନାର ଅପେକ୍ଷା ରଖେ । ଉତ୍ତର -ଆଧୁନିକ ନାଟକ ବିଷୟରେ ଏତିକି କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତା ଭିତରେ ଆଧୁନିକତା କିମ୍ୱା ଆଧୁନିକତା ଭିତରେ ଉତ୍ତର-ଆଧୁନିକତା ଥାଉ ଅଥବା ଆଧୁନିକତା ଓ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତାକୁ ଗୋଟାଏ ସାମାନ୍ୟ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦୁଇଭାଗ କରୁଥାଉ, ଆଧୁନିକତା ଜୀବନକୁ ଚିହ୍ନି ତା ବିଷୟରେ ନୀରବ୍ ଥିଲାବେଳେ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକତା ଜୀବନକୁ ଭଲ ପାଏ ତାରି କଥାହିଁ ସବୁବେଳେ କହେ । ତେଣୁ ଏ ତତ୍ତ୍ୱର ଓଡ଼ିଶୀ ସଂସ୍କରଣ ଗଢ଼ିବାକୁ ହବ । ଏହାଯେ କଦାପି ସାହିତ୍ୟକୁ ଭୁଲବାଟରେ ନଉନି, ବିଶୃଙ୍ଖଳିତ କିମ୍ୱା ବିଖଣ୍ଡିତ କରୁନି ଏକଥା ଜାଣିବା ସହ ଏହାଦ୍ୱାରା ଯେ ସାହିତ୍ୟର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ବଢୁଛି ଓ ସାହିତ୍ୟ ସାଧାରଣ ମଣିଷର ଆପଣାର ହେଇ ପାରୁଛି ଏକଥା ମାନି ନବାକୁ ହବ ।

କନିଷ୍ଠ ଗବେଷକ, ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗ
ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ, ବାଣୀବିହାର

ସହାୟକ ଗ୍ରନ୍ଥସୂଚୀ :

୧ : ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତାର ଉତ୍ତରାୟଣ, ଶତ୍ରୁଘ୍ନ ପାଣ୍ଡବ
୨ : ଅନେକ ଆଧୁନିକତା – ଗୁରୁଚରଣ ବେହେରା
୩ : ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତା – ପ୍ରତିଭା ଶତପଥି
୪ : କୋଣାର୍କ- ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତା ବିଶେଷାଙ୍କ
୫ : ନାଟକ : ସୀମା ଓ ସମ୍ଭାବନା : ଡ. ସଂଘମିତ୍ରା ମିଶ୍ର
୬ : ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ : ଡ. ନାରାୟଣ ସାହୁ

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ରାଜନୀତିକ ଚେତନା

ଜ୍ଞାନୀ ଦେବାଶିଷ ମିଶ୍ର

ପ୍ରତିଟି 'ଚଉକି' ଗୋଟିଏ କ୍ଷମତାଲିପ୍ସା ମନୋଭାବର ଚିହ୍ନ, କ୍ଷମତା ହାସଲ ଜନିତ ପୁଞ୍ଜିଭୂତ ଅତୃପ୍ତିବୋଧର ଭୋଟିଂ ମେସିନ୍ । ଗାଦିନସୀନ ହେବାପାଇଁ ଯେ କୌଣସି କାମ କରିପାରିବାର ପ୍ରସ୍ତୁତି ଜନିତ ନିର୍ବାଚନୀ ଇସ୍ତାହାର । ସେ 'ଚଉକି' ଗୁଡ଼ିକ ସେମିତି ପଡ଼ିରହିଥାନ୍ତି । ବଦଳୁଥାଏ ଯାହା ବସିଥିବା ଲୋକର ଚେହେରା । କିନ୍ତୁ ଯୋଉ ଚେହେରାର ଲୋକ ଆସିଲେ ବି ବଦଳେଇ ପାରେନା ପ୍ରଚଳିତ ସିଷ୍ଟମ୍‌କୁ । ଭାଙ୍ଗିପାରେନା ଫମ୍ପା ଆଭିଜାତ୍ୟର ଟ୍ରାଡିସନ୍‌କୁ କି ପାଟି ଖୋଲି ପାରେନା ଏଷ୍ଟାବ୍ଲିସ୍‌ମେଣ୍ଟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ।

ଆଜିର ବ୍ୟୁରୋକ୍ରାସି, ସେଇ ଚଉକି ତଳର ଉଇହୁଙ୍କା ।

x x x

ପରାଧୀନ ମଣିଷଟିଏ ମୁକ୍ତି ଚାହେଁ । ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରେ ପ୍ରଚଳିତ ସମାଜବ୍ୟବସ୍ଥା (establishment) ବିରୁଦ୍ଧରେ । ସେ ଚାହେଁ ଗୋଟିଏ ନୂଆ ବାଟ, ନୂଆ ଦିଗ, ଯେଉଁ ଦିଗ ତାକୁ ସ୍ୱାଧୀନ କରି ତୋଳିବ, କାରାଗାରୀୟ ଚିନ୍ତା ଚେତନାରୁ ମୁକ୍ତିଦେବ । ତା ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ, ସୃଜନକଳ୍ପକୁ ବେଡ଼ିବିହୀନ କରିତୋଳିବ । କେବଳ ହାତରୁ, ପାଦରୁ ନୁହେଁ ତାର ମାନସିକ ସ୍ତରରେ ମଧ୍ୟ ବନ୍ଧା ଯାଇଥିବା ଲୁହାଶିକୁଳିକୁ ଖୋଲିଦେବ । ସର୍ବୋପରି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ମୁକ୍ତ ଓ ସ୍ୱାଧୀନ କରି ତୋଳିବ ।

ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସମୟ ଯାହା, ସେଥିରେ ସାଧାରଣ ମଣିଷଟିଏ ରାଜନୈତିକ ଖବର ପ୍ରତି ରୁଚି ରଖିବା, କୌଣସି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଦଳ ପ୍ରତି ଆନୁଗତ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରିବା କିମ୍ବା ପ୍ରଚଳିତ ନିୟମ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିବା ରାଜନୈତିକ ଚେତନାବୋଧର ବିସ୍ତାରିତ ରୂପର ପରିଣାମ । ଏଣୁ ନାଟକର କୌଣସି ଅଂଶରେ, ରାଜନୈତିକ ସଚେତନତା ରହିବା ଏବଂ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟକଟି ରାଜନୈତିକ ଚେତନା ଭିତ୍ତିରେ ଗଢ଼ିଉଠିବା ଦୁଇଟି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବିଷୟ । ସଂପ୍ରତି ଲେଖାଯାଉଥିବା ପ୍ରାୟ ପ୍ରତିଟି ନାଟକରେ ଏହି establishment ବିରୋଧୀସ୍ୱର ଅଳ୍ପ ବହୁତେ ଦେଖାଯାଏ । କିନ୍ତୁ ଏଇ 'ଅଳ୍ପେ ବହୁତେ' ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ଧରି ନାଟକଟି ଯେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ରାଜନୈତିକ ଚିନ୍ତା- ଚେତନା ସମ୍ବଳିତ ଏହା କହିବା ଯୁକ୍ତି ଯୁକ୍ତ ହେବନାହିଁ । ଏହି ଆଲୋଚନାରେ ରାଜନୈତିକ ଚିନ୍ତାଧାରା ଭିତ୍ତିରେ ଗଢ଼ିଉଠିଥିବା ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକୁ ହିଁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି ।

ସ୍ୱାଧୀନତା ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ସମସାମୟିକ ସମସ୍ୟାବଳୀର ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରିବାରେ ନାଟ୍ୟକାର କାଳୀଚରଣ ବେଶ୍ ସିଦ୍ଧହସ୍ତ ମନେ ହୁଅନ୍ତି । ହୁଏତ ରାଜନୈତିକ ଚେତନାର ପୂର୍ଣ୍ଣବିକାଶ ବା ନାଟକର ଅନ୍ତିମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ସ୍ୱାଧୀନ ଚିନ୍ତାଧାରାର ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଜୟ ଆମକୁ କାଳୀଚରଣ ଦେଇ ପାରିନାହାନ୍ତି କିନ୍ତୁ ତଥାପି ମଧ୍ୟ ପ୍ରଚଳିତ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥା ବିରୋଧରେ, ଶାସକ ଗୋଷ୍ଠୀର ଅପାରଗତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏବଂ ସାମନ୍ତବାଦୀୟ ଶୋଷଣର ପ୍ରତିବାଦରେ ସେ ଯେଉଁ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛନ୍ତି ସେଥିରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ବ୍ରିଟିଶ୍ ବିରୋଧି ମନୋଭାବ ତଥା ଗାନ୍ଧୀବାଦ ଓ ମାର୍କ୍ସବାଦର ଏକ ସମନ୍ୱିତ ରୂପ ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ, ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ସମୟରେ ଅନ୍ନ ସମସ୍ୟା ଭିତ୍ତିରେ ରଚିତ 'ଭାତ' (୧୯୪୪) ହେଉ ବା ପରବର୍ତ୍ତୀ ପର୍ଯ୍ୟାୟର 'ରକ୍ତମାଟି' କିମ୍ବା 'ଫଟାଭୁଇଁ' (ଉଭୟ ୧୯୪୭) ହେଉ ଏଥିରେ ଏହି ଉଗ୍ର ଜାତୀୟତା ବୋଧର ସ୍ୱରୂପ ସ୍ପଷ୍ଟ ।

ନାଟକ ଜରିଆରେ ଦର୍ଶକର ପ୍ରାଣ ସହ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ହେବା ପାଇଁ 'ଜାତୀୟତାବୋଧ' ଭଳି ମାର୍ଗକୁ କାଳୀଚରଣ ଜାଣିଶୁଣି ବରି ନେଇଛନ୍ତି । ଜାତୀୟସ୍ତରରେ IPTA ସହ ସଂପୃକ୍ତ ଏହି ସ୍ୱରକୁ ଆହୁରି ତୀବ୍ର କରିଛି । କାଳୀଚରଣ ନିଜେ ଏକଥା ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି ମଧ୍ୟ । "ଜାତୀୟତାଭାବ, ଲୋକସେବା, ଦେଶାତ୍ମବୋଧ, ସମୟର ରୁଚି ଓ ଦେଶର ଅବସ୍ଥାକୁ ଜନତା ଆଗରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାଟା ହେଲା ମୋର ନାଟ୍ୟକାର ଜୀବନର ବଡ଼ ଲକ୍ଷଣ ।"(୧)

କାଳୀଚରଣ ତଥା ତାଙ୍କ ପୂର୍ବସୂରୀମାନଙ୍କ ନାଟକ ଆକଳନରୁ ଜଣାପଡ଼େ ଯେ ଓଡ଼ିଶାର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନାଟକରେ ଦେଶ ପ୍ରୀତି ତଥା ପରାଧୀନତାବୋଧ କବଳରୁ ମୁକ୍ତି ନିମିତ୍ତ ସ୍ୱରର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଅଧିକ ରହୁଥିଲା । ଏଥିରେ ଇଂରେଜ ଶାସନର ଆଜ୍ଞାକାରୀ ଭାବରେ ଚଳୁଥିବା ସାମନ୍ତ ବା ଅଭିଜାତ ଶ୍ରେଣୀ (ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ଶାସକ ଗୋଷ୍ଠୀ)ର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଅଧିକ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଥିଲା । ଏହି ସବୁ ନାଟକରେ ପରାଧୀନ ମଣିଷ ଇଂରେଜ ଶାସନ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯେତିକି ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛି ତାଠାରୁ ବେଶୀ ସ୍ୱର ଉଠେଇଛି ଏଇ ବୁର୍ଜୁଆ ଶାସକଗୋଷ୍ଠୀଙ୍କ ବିରୁଦ୍ଧରେ । ଏଣୁ ଏସବୁ ନାଟକକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣଭାବେ ରାଜନୈତିକ ଚିନ୍ତା ଧାରାର ନାଟକ କହିବା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ହେବ ନାହିଁ ।

ସ୍ୱାଧୀନତା ପରର ସମୟ ହିଁ ରାଜନୈତିକ ଚେତନାକୁ ବିସ୍ତୃତି ଦେଇଛି । ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ ପ୍ରଥମ ଭୋଟ୍‌ଦାନ ଜନିତ କୌତୂହଳବୋଧ, ସାବାଳକ ଭୋଟ୍‌ଦାନ ପ୍ରଥା, ପଞ୍ଚାୟତିରାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥା, ପଞ୍ଚବାର୍ଷିକ ଯୋଜନା, ଦ୍ରୁତ ଶିଳ୍ପାୟନ, ବିଭିନ୍ନ ଶ୍ରମିକ ସଂଗଠନର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ଭିତରେ ଏହି ରାଜନୈତିକ ସଚେତନତା ଧିରେ ଧିରେ ଲଟେଇବା ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି । ତା ସହିତ ଆରମ୍ଭ ହେଇଛି ମଧ୍ୟ ସାଧାରଣ ଜନତାର ସ୍ୱପ୍ନଦେଖା । ମାତ୍ର

ଦିବାସ୍ୱପ୍ନଭଳି ସ୍ୱାଧୀନତାର ମୋହ ଭାଙ୍ଗିଯିବାପରେ ଭାରତୀୟ ଜନସାଧାରଣ ଅନୁଭବ କରିଛନ୍ତି ପୁଞ୍ଜିବାଦର ନିରଙ୍କୁଶ ଆଧିପତ୍ୟ। ସତେ ଯେମିତି ଏହି ପୁଞ୍ଜିବାଦ ତଳେ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଚାପିହୋଇ ରହିଯାଇଛି କୌଣସି ହିନ୍ଦୁ ମନ୍ଦିର ସାମ୍ନାର ସିଂହ ତଳର ହାତୀ ଭଳି।

ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ରାଜନୈତିକ ନାଟକର ଧାରା ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା କଲାବେଳେ ପ୍ରଥମେ ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟକାର ଦୃଷ୍ଟି ପଥାରୂଢ଼ ହୁଅନ୍ତି, ସେ ହେଲେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ। ମନୋରଞ୍ଜନ ବାବୁଙ୍କ 'ଆଗାମୀ' (୧୯୫୦) ଯଦିଓ ରାଜନୈତିକ ସମସ୍ୟାର ଭିତ୍ତିଭୂମିରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା, ତଥାପି ମଧ୍ୟ ଶରତ-ସରସୀ-ସରୋଜଙ୍କର ପ୍ରେମତ୍ରିକୋଣର ପରିଣତି କାହାଣୀର ମୂଳ ଆଖ୍ୟାନ ଭାଗକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ଏଡ଼ାଇ ଯାଇଥିଲା। ମାତ୍ର 'ଅବରୋଧ' (୧୯୫୩) ରେ ଏହି ରାଜନୈତିକ ଚିନ୍ତାଧାରା ବେଶ୍ ସ୍ପଷ୍ଟ। 'ଆଗାମୀ' ନାଟକର ଶରତ ଚରିତ୍ରର ନୈତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଝଲକ ଆମେ 'ଅବରୋଧ'ର ମୁଖ୍ୟମନ୍ତ୍ରୀ ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ଦାସଙ୍କ ଜରିଆରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିବାର ଦେଖୁଁ। କୃଷି ଓ ଶିଳ୍ପକୁ ଜାତୀୟକରଣ କରିବାକୁ ଇଚ୍ଛୁକ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ମୁଖ୍ୟମନ୍ତ୍ରୀ ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ଦାସ ନିଜ ଦଳର ଇଚ୍ଛା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏ ନିଷ୍ପତ୍ତି ନେଇପାରିନାହାନ୍ତି । 'ପ୍ରାପ୍ୟଚାହୁଁ' ଓ 'ସଂଗଠନ' ଭଳି ଦଳଙ୍କ ଦାବୀ ପ୍ରତି ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ କ୍ୟାବିନେଟ୍ ମନ୍ତ୍ରୀଙ୍କ ସହଯୋଗ ନପାଇ ମୁଖ୍ୟମନ୍ତ୍ରୀ ନୀରବ କଣ୍ଢେଇଟିଏ ଭଳି ବସି ରହିଛନ୍ତି ଏବଂ ପରିଶେଷରେ ଗୃହୀତ ହୋଇଥିବା ଅନାସ୍ଥା ପ୍ରସ୍ତାବ ଜରିଆରେ ସେ ହରାଇଛନ୍ତି ନିଜର ମୁଖ୍ୟମନ୍ତ୍ରୀତ୍ୱ। ସର୍ବୋପରି ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ଶାସନ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଯେଉଁ ବିଭୀଷିକାମୟ ସ୍ୱରୂପ ନାଟ୍ୟକାର ଦେଖାଇଛନ୍ତି ତାହା ତାଙ୍କର ଦୂରଦୃଷ୍ଟିର ପରିଚାୟକ। "ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ବିଡ଼ମ୍ବନା, ଦଳୀୟ ଶାସନ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ତ୍ରୁଟିପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗ ଓ ସର୍ବୋପରି ପୁଞ୍ଜିବାଦର ବୁକୁ ଉପରେ ନିର୍ମମ ପ୍ରହାର କରି କୃଷକ ଶ୍ରମିକ ଗୋଷ୍ଠୀର ବୈପ୍ଳବିକ ବିଜୟ ପାଇଁ ଆହ୍ୱାନ 'ଆଗାମୀ'ରେ ସ୍ଥାନ ପାଇ 'ଅବରୋଧ'ରେ ପୂର୍ଣ୍ଣତା ପ୍ରାପ୍ତ ହୋଇଛି ବୋଲି କହିବାକୁ ପଡ଼ିବ।"(୨)

-In his 'Abarodha' the helplessness of the idealistic politician in the immoral world of politics is touchingly presented . The moral politician is unable to remove the selfish obstacles created all around him by the class of exploiters. Still the last part of the play gives sufficient indiacation that the struggle of the exploited against the exploiters, will continue." (୩)

ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟର ରାଜନୈତିକ ବାତାବରଣରେ କ୍ଷମତା କୈନ୍ଦ୍ରିକ ଚିନ୍ତାଧାରାର ଅଭିଳାଷ ତଥା ଅର୍ଥଲୋଲୁପତାର ଏକ ନିଚ୍ଛକ ପ୍ରତିଛବି ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କର 'ପରକଲମ' (୧୯୫୪) ରେ । ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷେ ଦେଖିଲେ

ଇଂରାଜୀରେ ଯାହାକୁ problematic play ବୋଲି କୁହନ୍ତି, 'ପରକଲମ' ସେ କଷଟି ପଥରରେ ସଫଳତାର ସହ ଉତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ ହୁଏ। ନାଟକରେ ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟ 'ଗଣଶକ୍ତିଦଳ' ଓ 'ମିଳିତ ଦଳ'ର ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ ନିର୍ବାଚନ ପ୍ରଚାର ଓ ବିଦ୍ରୂପାତ୍ମକ ଭାଷଣ ମଧ୍ୟରେ ଗତିଶୀଳ। ନିର୍ବାଚନରେ ଗଣଶକ୍ତି ଦଳର ପରାଜୟ ଏବଂ ଅଦ୍ୟାବଧି ବିରୋଧୀଦଳର ଭୂମିକା ନିର୍ବାହ କରୁଥିବା ମିଳିତଦଳ (ପରକଲମ-ନିର୍ବାଚନୀ ଚିହ୍ନ)ର ବିଜୟ ପରେ ଲୋକଙ୍କର ଆସ୍ଥାବଢ଼େ। ମାତ୍ର ଆଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱାଧୀନ ସରକାର କ୍ଷମତା ହାସଲପରେ ନିଜର ମୂଳ ଆଦର୍ଶବୋଧ ଓ ନୈତିକତା ଭୁଲିଯାଇଛି। ନିର୍ବାଚନର ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି ମାନେ ଯେ କେବଳ ଶୃତି -ପ୍ରତି ର୍ବା ଶୁଣିବା ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଏକଥା ଏଥିରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ବାରିହୁଏ। ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସ୍ୱାର୍ଥ ପାଇଁ ବଙ୍ଗୀୟ ବ୍ୟବସାୟୀ ଇସ୍‌ମାଇଲ୍ ଖାଁକୁ ଅବାଧ ଚାଉଳ ଚାଲାଣ (Free Trade ର ଗୋଟଏ ନମୁନା) ର ଅନୁମତି ଦିଆଯାଇଛି । ଫଳତଃ ରାଜ୍ୟରେ ଦେଖାଯାଇଛି ଉତ୍କଟ ଖାଦ୍ୟ ଅଭାବ। ଦଳ ଅଦଳ -ବଦଳ ବ୍ୟବସ୍ଥା ତଥା ନେତା କିଣାବିକାର ଯେଉଁଚିନ୍ତା ଆଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ଚରିତ୍ର ଜରିଆରେ ଦିଆଯାଇଛି, ତାହା ଏବେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ମନେହୁଏ।

ଅନେକ ସମୟରେ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନାଟକର ଶେଷ ପରିଣତି ନ ଦର୍ଶାଇ 'ଆଗକୁ କଣ ହେବ'ର ଏକ ସଂଶୟାତ୍ମକ ଘାଟରେ ଛାଡ଼ିଦବାର ନଜିର ଅଛି। ମାତ୍ର 'ପରକଲମ'ରେ ନାଟକର ଶେଷରେ ମୁଖ୍ୟମନ୍ତ୍ରୀଙ୍କ ବହିଷ୍କାର ପ୍ରସଙ୍ଗ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପ୍ରଗତିବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ଏକ ପରିଚୟ ନୁହେଁ କି !

ଭଞ୍ଜକିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ନାଟକରେ ସମାଜର ବିବିଧ ସାମାଜିକ, ଅର୍ଥନୈତିକ ଓ ରାଜନୈତିକ ସମସ୍ୟାର ଚିତ୍ର ବେଶ୍ ସୁନ୍ଦରଭାବରେ ରୂପାୟିତ ହୋଇଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ଥିଲାବାଲା (have) ଆଉ ନଥିବାବାଲା (haven't) ର ଯେଉଁ ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷ କାଳୀବାବୁଙ୍କୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିଲା ତାହା ଭଞ୍ଜକିଶୋରଙ୍କ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଉତ୍‌ପ୍ରେରକର କାମ କରିଛି। ୧୯୪୬ ରେ ଅଭିନୀତ 'ଜହର'ର ଅନୁରଣିତ ହୋଇଥିବା ସାମ୍ୟବାଦସ୍ୱର, ଅଶୋକସ୍ତମ୍ଭ (୧୯୫୯) ବେଳକୁ ଆହୁରି ବିସ୍ତୃତି ଲାଭ କରିଚି। "ଅହିଂସା ଓ ଗଣତନ୍ତ୍ର ସଂଗେ ଶକ୍ତି ଓ ଶୃଙ୍ଖଳାର ସଂଯୋଗବିନା ଜନତାର ଉନ୍ନତି ଓ ମଙ୍ଗଳ ଅସମ୍ଭବ। ନାଟ୍ୟକାର ରାଜେନ୍ଦ୍ର ଓ ବୀରେନ୍ଦ୍ର ଚରିତ୍ରମାଧ୍ୟମରେ ଏହି ସତ୍ୟତାର ଯଥାର୍ଥତା ପ୍ରତିପାଦନ କରିଛନ୍ତି। ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ରାଜନୈତିକ ଓ ଅର୍ଥନୈତିକ ଅବସ୍ଥାର ଏକ ବାସ୍ତବ ଓ ମନୋଜ୍ଞ ଚିତ୍ର ଏଥିରେ ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଛି । ଅଶୋକସ୍ତମ୍ଭରେ ସିଂହ, ଶକ୍ତି ଓ ଶୌର୍ଯ୍ୟର ପ୍ରତୀକ, ଚକ୍ର, ଶାନ୍ତି ମୈତ୍ରୀର ଓ ଅହିଂସାର ପ୍ରତୀକ। ଶକ୍ତିବିନା ଶାନ୍ତି ଅସମ୍ଭବ। କାପୁରୁଷର ଅହିଂସା, ଅହିଂସା ପଦବାଚ୍ୟ ନୁହେଁ।"(୪)

ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ରାଜନୈତିକ ଚେତନାର ଏକ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପ ଆମେ ପାଉ କମଳଲୋଚନ ମହାନ୍ତିଙ୍କର 'ଡାକବଙ୍ଗଳା' (୧୯୬୦) ଓ 'ଆଜାଦୀ' (୧୯୬୧) ଭଳିଆରେ। ବିଶେଷ କରି ଡାକବଙ୍ଗଳାରେ ଏହି ରାଜନୈତିକ ସଚେତନତା ବେଶ୍ ସ୍ପଷ୍ଟ। ସ୍ୱାଧୀନତାପରର ଭାରତୀୟ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ଶାସନ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ନିପାରିଲାପଣ ଓ ସ୍ୱାଧୀନତା ପରର ମୋହଭଙ୍ଗର ଚିତ୍ର ଆଲୋଚ୍ୟ ଉଭୟନାଟକର ବିଶେଷତ୍ୱ। 'ଡାକବଙ୍ଗଳା'ର ବିଶିଦାସ ଗାଁ ଗହଳରେ ଟାଉଟର ଶ୍ରେଣୀୟ ଚରିତ୍ର ମାନଙ୍କର ଏକ ସାର୍ଥକ ପ୍ରତିନିଧି। ପୁଣି ରାଜ୍ୟସଭାର ସଦସ୍ୟ ହେବା ପାଇଁ ଜଣେ ଶିକ୍ଷିତ ଯୋଗ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତିବଦଳରେ ପ୍ରୀୟାପ୍ରୀତିତୋଷଣପୂର୍ବକ ଅଯୋଗ୍ୟ ଭାଗୁସାହୁର ନାମ ସୁପାରିଶ୍ ପ୍ରକ୍ରିୟା ଉତ୍ଥାପନକରି ନାଟ୍ୟକାର ରାଜନୈତିକ ନିରପେକ୍ଷତା ପ୍ରତି ଯେଉଁ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠେଇଛନ୍ତି, ତାହା ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ। 'ଆଜାଦୀ'ରେ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱାଧୀନତାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ବ୍ୟର୍ଥ ହେବାର ଯେଉଁ ଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ, ତାହା ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ।

Political satire ର ଯେଉଁ ସ୍ୱରୂପ ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ ଓଡ଼ିଆନାଟକ ମାନଙ୍କୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିଆସିଛି। ବିଜୟମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଅସତ୍ୟସହର' (୧୯୬୮) ତାର ଏକ ସଫଳ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ। ଦିନର ଆଲୁଅରେ ସଫା ଦିଶୁଥିବା ସହରମାନେ ରାତିର ଅନ୍ଧାର ସହିତ କେମିତି ବଦଳି ଯାଆନ୍ତି ତାର ଏକ ସୁନ୍ଦର ନମୂନା ହେଉଛି 'ଅସତ୍ୟ ସହର'। ବଣିକ ଧନଗୋପାଳର ଟଙ୍କାଥଳୀ ହିଁ ଏଠାରେ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିଛି ରାଧାଗୋବିନ୍ଦ, ସୁଦାମ, ଗଣେଶ, ଶୁଭେନ୍ଦୁ ମାନଙ୍କୁ। କେବଳ ବଞ୍ଚିବାର ଦାୟରେ ରୂପାର ରୂପଜୀବୀ ପାଲଟିଯିବା ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ଏ ସମାଜ, ଏ ସଭ୍ୟତା ନୀରବରେ ସହିଯାଏ। "ଅସତ୍ୟ ସହରର ଏହି ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ପୁଞ୍ଜିବାଦୀ ସମାଜବ୍ୟବସ୍ଥାରେ ସବୁ ଯେମିତି ବଜାରର ପଣ୍ୟ, ସେଠି ସ୍ନେହ, ପ୍ରେମର ମାନେ କିଛି ନାହିଁ। ଆନ୍ତରିକତାର ସଂଜ୍ଞା ସେଠି ଅଚଳ, ସବୁ ଅର୍ଥର ବଶୀଭୂତ। ଧନପତି ଧନଗୋପାଳର ସମସ୍ତେ କ୍ରୀତଦାସ।"(୫)

ରାଜନୈତିକ ଅସ୍ଥିରତାର ଏକ ଚିତ୍ରକଳ୍ପୀୟ ସ୍ପର୍ଶ ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଇବା ବସନ୍ତ କୁମାର ମହାପାତ୍ରଙ୍କ 'ମୁକ୍ତିମଶାଲ' (୧୯୬୯) ନାଟକରେ। କ୍ଷମତାଲୋଭରେ ଅନ୍ଧ ହୋଇ ସମସ୍ତେ ନୀତିଆଦର୍ଶକୁ ବଳି ଦେଇ ରାଜନେତା ମାନଙ୍କର ପାରସ୍ପରିକ ସଂଘର୍ଷରେ ମାତିବାର ଯେଉଁ ଚିତ୍ର ଏଥିରେ ଦିଆଯାଇଛି ତାହା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ମନନଶୀଳତାକୁ ଦର୍ଶାଏ।

ନାଟ୍ୟକାର ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ନରୋତ୍ତମ ଦାସ କହେ' (୧୯୬୮) ରାଜନୈତିକ ଓ ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ନୈତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଅବକ୍ଷୟଜନିତ-ଏକ ସଫଳ କାନ୍‌ଭାସ୍। ନିଆଁଖୁଣ୍ଟାର ସଂପାଦକ ଗୋଦାବରୀଶ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ- 'ନରୋତ୍ତମ ଦାସ କହେ। କୋନ ଶାଳା ଭଲ୍ ନଏ'- ର ଭିତ୍ତିରେ ତିଆରି ହୋଇଥିବା ଏହି ନାଟକରେ ନୀତିହୀନତାର

ଏକ ନଗ୍ନ ଓ ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। 'ସ୍ୱାଧୀନ ଭାରତରେ ଉଚ୍ଚପଦସ୍ଥ ସରକାରୀ ଅଫିସର, ବ୍ୟବସାୟୀ ଗୋଷ୍ଠୀ ଓ ରାଜନୈତିକ ନେତାମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଗଢ଼ିଉଠିଥିବା ଯୌଥ ପ୍ରତିଷ୍ଠାନର ଶରୀର ବ୍ୟବଚ୍ଛେଦ କରି ନାଟ୍ୟକାର ଶ୍ରୀ ମିଶ୍ର ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତର ପରମ୍ପରା ଓ ନୈତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ସୌଧ କ୍ରମେ କିପରି ଭୁଷୁଡ଼ି ପଡୁଛି, ତାହା ପ୍ରତି ସମାଜସଚେତନ ବ୍ୟକ୍ତିମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିଛନ୍ତି - ଅବସରପ୍ରାପ୍ତ ଶିକ୍ଷକ ନରୋତ୍ତମ ଦାସ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ"।(୬) ନରୋତ୍ତମ ଦାସ ହେଉଛି ଏହି ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଓ ଘଟଣା ମାନଙ୍କର ଯୋଗସୂତ୍ର ରକ୍ଷାକାରୀ ଚରିତ୍ର। ନାଟ୍ୟକାର ନରୋତ୍ତମ ଦାସ 'ବିବେକର ସ୍ୱର' ଭାବରେ ନାଟକରେ ସଂଯୋଜିତ କରିଛନ୍ତି।

ନକ୍ସଲପନ୍ଥୀ ଆନ୍ଦୋଳନ ଏବଂ ତାର ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସଂପର୍କରେ ନୀଳକଣ୍ଠ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ନିଶାନ୍ତର ଅନ୍ଧକାର' (୧୯୭୬) ଏକ ସଫଳ ଉଦାହରଣ।

ସତୁରୀ ପରବର୍ତ୍ତୀର ସମୟ ଭାରତର ରାଜନୈତିକ ପଶାପାଲିର ନୂଆ ନୂଆ ଗୋଟିଚାଳନା ସମୟ। ରାଜନୈତିକ ଅସ୍ଥିରତାବୋଧର ସମୟ। କ୍ଷମତା ତଥା ପ୍ରତିପତ୍ତି ପାଇଁ ଅଯଥା ରାଜନୈତିକ ହଟଚମଟ ସୃଷ୍ଟିର ସମୟ। ଥରେ ଆସନ ଆରୋହଣ ପରେ ସେ ଆସନରୁ ନ ଓହ୍ଲାଇବା ପାଇଁ ଯାବତୀୟ ପଦକ୍ଷେପ ନେବାର ସମୟ। ଜରୁରୀକାଳୀନ ପରିସ୍ଥିତିରେ ଶାସକ ଦଳ ଓ ବିରୋଧିଦଳର ପାରସ୍ପରିକ ଦୋଷାରୋପର ସମୟ। ଜୟପ୍ରକାଶ ନାରାୟଣଙ୍କ ଲୋକ ଆନ୍ଦୋଳନର ସମୟ। ସର୍ବୋପରି କହିବାକୁ ଗଲେ ସାଧାରଣ ମଣିଷର ସଂଶୟଗ୍ରସ୍ତ ମନର ମ୍ୟାକ୍‌ବେଥୀୟ ଶୈଳୀରେ 'To be' ଆଉ 'Not to be' ଭିତରେ ଥିବା ଦ୍ୱନ୍ଦବୋଧର ସମୟ। ଏ ସବୁର ଚିତ୍ର ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ ସତୁରୀ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ। ପ୍ରଚଳିତ Establishment ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିବାର ପ୍ରକ୍ରିୟା ସତୁରୀ ଦଶକ ପରେ ଅପେକ୍ଷାକୃତ ଭାବେ ଆହୁରିତୀବ୍ର ହୋଇଥିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇଥାଏ। ଶାସନ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଗଡ଼ୁଗୁଳା ରାସ୍ତାରେ ନଯାଇ ନୂଆ ବାଟ ଖୋଜିବାର ପ୍ରକ୍ରିୟା ଏଇ ସମୟରୁ ହିଁ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ।

ଏହି ସମୟରେ ରାଜା-ରାଣୀ, ବିଦୂଷକ (ସୂତ୍ରଧର)-ମନ୍ତ୍ରୀ- ସେନାପତି ଇତ୍ୟାଦି ଚରିତ୍ର ଭିତ୍ତିରେ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ଓଡ଼ିଆନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥିବାର ନଜରକୁ ଆସେ। ଏଠି ଖାଲି ଆଖିକୁ ଦିଶୁଥିବା ରାଜପାରିଷଦମାନେ ମୁଖ୍ୟବାର୍ତ୍ତା ଦିଅନ୍ତି ନାହିଁ ବରଂ ଏହି ନାଟକରେ ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଚରିତ୍ର ପ୍ରଚଳିତ ଶାସନ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ରୂପାୟନ ମାତ୍ର। ଏଠାରେ ରାଜତନ୍ତ୍ରକୁ fiction Allegory ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ। ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ 'ମହାନାଟକ', କୁଞ୍ଜରାୟଙ୍କ 'ବିଦାୟ ବଜ୍ରାଦିତ୍ୟ' (ଆୟୋନେସ୍କୋଙ୍କର 'Exit the king'ର ଛାୟାରେ) କାର୍ତ୍ତିକ ଚନ୍ଦ୍ର ରଥଙ୍କର 'ବହ୍ନିମାନ', ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କର 'ଏଥୁଅନ୍ତେ' ବିଜୟ କୁମାର ଶତପଥୀଙ୍କର 'କଂସର ଆତ୍ମା'ରେ ଏହି ପ୍ରଭାବ ସ୍ପଷ୍ଟ।

ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଜଣେ ରାଜାଥିଲେ' ରେ ମଧ୍ୟ ଆଲିଗୋରୀର ଫେଣ୍ଟା ଫେଣ୍ଟି Fantacy ଆମେ ଅନୁଭବ କରିପାରିବା। ରାଜନୈତିକ ସୁବିଧା ସୁଯୋଗ ବିଷୟରେ ଅଜ୍ଞ ଥିବା ଓଟମୁହାଁ ପ୍ରଜାମାନଙ୍କର ଏକଚମତ୍କାର ବ୍ୟଙ୍ଗଧର୍ମୀ ରୂପାୟନ ଏଥିରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ରାଜା ସୁରେନ୍ଦ୍ର ପ୍ରତାପଙ୍କ ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାରିତା ଓ ରାଣୀ ପୁତଳିକାଙ୍କର ବାକ୍‌ଶକ୍ତିହୀନତାରେ ସନ୍ତାପିତ ହେଉଥାନ୍ତି ରାଜ୍ୟର ପ୍ରଜାମାନେ। ସମ୍ଭାବନାର ପ୍ରତିଶ୍ରୁତିମୟ ସ୍ୱରଟିଏ ସାଜି ନିରଞ୍ଜନ ରାଜାଙ୍କୁ ଗାଦିଚ୍ୟୁତ କରି ରାଜାହୁଏ। ମାତ୍ର ... ନିରଞ୍ଜନ ମଧ୍ୟ ପାଲଟିଯାଏ ସେଇ ସିଂହାସନର ଆଜ୍ଞାଧୀନ ଛାତ୍ର। ବର୍ତ୍ତମାନର ଦ୍ୱିଧାଗ୍ରସ୍ତ ଜନମାନସ ଅଜ୍ଞ ହୋଇରହିବାର ଏବଂ ଜିଭରୁ ରକ୍ତ ଝରୁଥାଉ ପଛକେ କଣ୍ଟା ଖାଇ ଚାଲିବାର ଓଟପ୍ରବଣତା ଭିତରେ ଏକ ପ୍ରତିବାଦବିହୀନ ବୋକଚାବୁହା ମାନସିକତାକୁ ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ ଏହି ନାଟକରେ।

ସାଂପ୍ରତିକ ଦୋଷ ଦୁର୍ଗୁଣକୁ ଆଖି ସାମ୍ନାକୁ ଆଣିବାରେ କାର୍ତ୍ତିକଚନ୍ଦ୍ର ରଥଙ୍କ ନାଟ୍ୟସ୍ୱର ବେଶ୍ ସଫଳ। 'ଆଜିର ରାଜା' ନାଟକରେ ଆଇ.ଏ.ଏସ୍. ଯଶୋବନ୍ତ ଚୌଧୁରୀଙ୍କର ନିଜକୁ ସର୍ବେସର୍ବା ମନେ କରିବାର False igoism, ବିସ୍ମିତାର ଶାସନବ୍ୟବସ୍ଥା ବିରୋଧି ସ୍ୱର, ସୂର୍ଯ୍ୟର revolutionary idea ସେ ସମୟର ଜନମାନସର ପ୍ରତିଛବି ବହନ କରେ। ଧର୍ମ ନାଁରେ ନିଜର ପ୍ରଭାବ, ପ୍ରତିପତ୍ତି ପ୍ରତିଷ୍ଠା ନିମିତ୍ତ କିପରି ରାଜନୀତିର ପଶାପାଲିରେ ଗୋଟି ଚାଳନା କରାଯାଇପାରେ ତାର ଉଦାହରଣ ହେଉଛି 'ମାଂସର ଫୁଲ' ନାଟକର ଗୁରୁଦେବ ଚରିତ୍ର। ରାଜନୀତିକୁ ପାଥେୟ କରି ଗୁରୁଦେବଙ୍କ ସିଡ଼ି ଚଢ଼ିବା ପ୍ରକ୍ରିୟା ବେଶ୍ ଭାବୋଦ୍ଦୀପକ। "ରାଜନୀତିର ଅର୍ଥ ନିର୍ବାଚନ ଲଢ଼ିବା ନୁହେଁ, ବରଂ ନିର୍ବାଚନରେ ଲଢ଼େଇବା।"(୭) ଏ ବକ୍ତବ୍ୟ ରାଜନେତାଙ୍କର ଶାସନବ୍ୟବସ୍ଥାର ବଡ଼ପଣ୍ଡାମାନଙ୍କ ହାତରେ ହାତ କଣ୍ଢେଇ ହେବାର ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ସୂଚେଇ ଦିଏନା କି !!

ଅଶୀ ଦଶକରେ ଭୋଟ୍‌ଦାନର ବୟସସୀମା ୨୧ ବର୍ଷରୁ ୧୮ ବର୍ଷକୁ ହ୍ରାସ ଫଳରେ ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତ ମହାବିଦ୍ୟାଳୟ ମାନଙ୍କରେ ରାଜନୀତି ଓ ରାଜନେତାଙ୍କର ଅବାଧ ପ୍ରବେଶ ଜନିତ ସୁବିଧାସୁଯୋଗ ଶିକ୍ଷାୟତନର ବାତାବରଣକୁ ରାଜନୀତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉଷ୍ମ କରି ତୋଳିଲା। ଫଳତଃ ପରସ୍ପର ବିରୋଧି ଛାତ୍ର ଗୋଷ୍ଠୀମାନଙ୍କର ମଧ୍ୟରେ ଆରମ୍ଭ ହେଲା ଦ୍ୱନ୍ଦ। ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ ଅନେକ ସମୟରେ ରୂପନେଲା ରକ୍ତାକ୍ତ ସଂଘର୍ଷର। ମହାବିଦ୍ୟାଳୟ ଛାତ୍ରରାଜନୀତିର ଏହି ରୂପଟି ଆମେ ଦେଖୁ ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କ 'ନାଗଫେଣୀ ରତୁ' ରେ । Idealistic କୈଳାସ ନୀତିଭିତ୍ତିକ ରାଜନୀତିରେ ଜିଣିବାକୁ ଚାହେଁ ଓ ଜିତେ ମଧ୍ୟ। ମାତ୍ର ବିରୋଧି ଛାତ୍ର ଗୋଷ୍ଠୀ ଦ୍ୱାରା ଆରମ୍ଭ ହୁଏ ଛୁରୀମରା, ପୋଡ଼ାଜଳା ପ୍ରଭୃତି। କୈଳାସର ବାନ୍ଧବୀ ନମ୍ରତା ବିରୋଧି ଗୋଷ୍ଠୀ ଦ୍ୱାରା ଧର୍ଷିତା ହୋଇ ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରେ। କୈଳାସ କିନ୍ତୁ ତଥାପି ଅପେକ୍ଷା କରିଥାଏ ଗୋଟିଏ ସୁନେଲି ଭବିଷ୍ୟତକୁ। ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କର 'ନିଶାନ୍ତ'ରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ଛାତ୍ର ରାଜନୀତିର ଚିତ୍ର ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ।

ପାରମ୍ପରିକ ଯାତ୍ରା, ପାଲା, ପତର ସଉରା ନାଚ ପ୍ରଭୃତି ଲୋକନୃତ୍ୟର ପରମ୍ପରାକୁ ନିଜ ନାଟକରେ ବ୍ୟବହାର କରି ପ୍ରଚଳିତ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିବାର ଟେକ୍‌ନିକ୍ ନାଟ୍ୟକାର ବିଜୟ କୁମାର ଶତପଥୀଙ୍କ ପ୍ରଧାନ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ। "ଏଇ ଯେ ସୂର୍ଯ୍ୟ ଉଏଁ" ର ଶ୍ରୀକଣ୍ଠ ବା କଣ୍ଠଦାସ, 'ଶୋଣିତ ସ୍ୱାକ୍ଷର'ର ଶ୍ରୀଧର, 'ପକାପଇସା ଦେଖ୍ ତାମସା'ର ପ୍ରଭାକର- ଏହି ପ୍ରତିବାଦର ସ୍ୱରକୁ ଶାଣିତ ଓ ତୀବ୍ର କରିଛନ୍ତି । 'ଏଇଯେ ସୂର୍ଯ୍ୟ ଉଏଁ' ଏବଂ 'ଶୋଣିତ ସ୍ୱାକ୍ଷର'ର ନାୟକ ଯଥାକ୍ରମେ କଣ୍ଠଦାସ ଓ ଶ୍ରୀଧରର ମୃତ୍ୟୁ ନାଟକରେ ଶାସନ ବିରୋଧି ପ୍ରତିବାଦର ମୃତ୍ୟୁନୁହେଁ ବରଂ ଦର୍ଶକକୁ ପ୍ରଚଳିତ ଶାସନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ବିରୋଧ ନିମିତ୍ତ ଉଦ୍‌ବୋଧିତ କରିବାର ଏକ ନାଟକୀୟ ପ୍ରବୃତ୍ତି। ଆଲୋଚ୍ୟ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ପାଲା, ଚଟି ବହି ବିକାଳିର ଗୀତ (ଏଇ ଯେ ସୂର୍ଯ୍ୟ ଉଏଁ) ଖୁଲଣା ସୁନ୍ଦରୀ ଉପାଖ୍ୟାନ (ଶୋଣିତ ସ୍ୱାକ୍ଷର) ମୋଗଲ୍ ତାମସା (ପକା ପଇସା, ଦେଖ୍ ତାମସା) ସହିତ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ରାଜନୀତି, ଘଟଣାବଳୀ, ଶାସନ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗ, ପ୍ରଶାସନିକ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ବିଫଳତା ଇତ୍ୟାଦିକୁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସଫଳତାର ସହିତ ସଂଯୋଜିତ କରାଯାଇଅଛି।

ସମସ୍ତଙ୍କୁ ସମାନ ନ୍ୟାୟ ଦେବା ପାଇଁ ଆଇନ୍‌ରୂପୀ ନାରୀ ଆଖିରେ ବନ୍ଧାହୋଇଥିଲା କଳାକନା। ସେ ଥିଲା ଦୟା, କ୍ଷମା ଓ ନ୍ୟାୟର ଅଧିକାରିଣୀ। ମାତ୍ର ଆଇନ୍‌ର ଏଇ ନ୍ୟାୟଗତ ସମତୁଲତା (Balance of jistice) ଅସୁବିଧାରେ ପକାଇଲା ରାଜନେତାଙ୍କୁ । ତେଣୁ ମନ୍ତ୍ରୀରୂପୀ ନ୍ୟାୟାଧିଶମାନେ ତାକୁ ପୁରୁଷ କରିଦେଲେ। ତାକୁ ଅନ୍ଧତ୍ୱରୁ ମୁକ୍ତିଦେଇ ନ୍ୟାୟ ଦେଲାବେଳେ କିପରିଭାବେ ବ୍ୟକ୍ତି - ପଦପଦବୀ -ଅର୍ଥ- କ୍ଷମତାକୁ ଦେଖିବା ଦରକାର·ସେ କଥା ଶିଖେଇଲେ। ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କ 'ଶୁଣ ପରୀକ୍ଷ ଦଣ୍ଡଧାରୀ' ରେ ଏଇ ସ୍ୱର ହିଁ ଅନୁରଣିତ ହୋଇଛି । 'ଗୋଟିଏ ବୁଲାକୁକୁର ର ଜନ୍ମ ବୃତ୍ତାନ୍ତ' ରେ ମଧ୍ୟ ରାଜନୈତିକ ସଚେତନତାର ଧାରା ସ୍ପଷ୍ଟ ଅନୁଭବ୍ୟ ।

୧୯୮୧ ମସିହାରେ ବିରୋଧିଦଳ ପକ୍ଷରୁ ଦିଆଯାଇଥିବା ଗଣଧାରଣା ଓ ବନ୍ଦ ଡାକରାରେ ସଫଳତା ନିମିତ୍ତ କୌଣସି ପ୍ରକାର ରାଜନୈତିକ ସଚେତନତା ବୋଧ ନଥାଇ ବିଭିନ୍ନ ଅଞ୍ଚଳରୁ ବୁହାହୋଇ ଆସିଥିବା ଲୋକମାନଙ୍କର ଘଟଣାପ୍ରବାହ ରୂପ ପାଇଚି ବନବିହାରୀ ପଣ୍ଡାଙ୍କର 'କାହାଣୀ ଗୋଟିଏ ଦିନର' ନାଟକରେ । ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ପଣ୍ଡାଙ୍କର 'ଆଜିର ସମ୍ବାଦ' ଓ ସେ ଆମ ମାନଙ୍କ ଭିତରେ' ମଧ୍ୟ ଦୁଇଟି ରାଜନୈତିକ ଚିନ୍ତା ଉଦ୍ରେକକାରୀ ନାଟକ।

ଯେଉଁସବୁ folk elment ର ଅନୁବର୍ତ୍ତନ ବିଷୟରେ ପୂର୍ବରୁ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି, ତାର ସଫଳ ମଞ୍ଚ ପ୍ରୟୋଗ ରତିରଞ୍ଜନ ମିଶ୍ରଙ୍କ ନାଟକର ଏକ ବିଶେଷଦିଗ। 'ଅବତାର', 'ଚାଞ୍ଚଲ୍ୟକର' ଭଳି ନାଟକରେ ଏହି ରାଜନୈତିକ ସଚେତନତା ବୋଧ ଥିଲେ ହେଁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ

ରାଜନୈତିକ ଚିନ୍ତା ଚେତନା ଆଧାରିତ ନାଟକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ 'ରୁଦ୍ରଦ୍ୱାର'କୁ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରତିନିଧି ଶ୍ରେଣୀୟ ନାଟକର ମାନ୍ୟତା ଦେବା ଠିକ୍ ହେବ। ବାଲିଆପାଳ କ୍ଷେପଣାସ୍ତ୍ର ଘାଟି ନିର୍ମାଣ ଭଳି ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ବିଷୟ ବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବା 'ରୁଦ୍ରଦ୍ୱାର' ରେ ପ୍ରତିବାଦର ସ୍ୱର ବେଶ୍ ଶାଣିତ। ମନ୍ତ୍ରୀ ସଦାନନ୍ଦଙ୍କ ଚରିତ୍ର ବର୍ତ୍ତମାନ ସମୟର ରାଜନେତା ମାନଙ୍କର ଏକ ନଗ୍ନ ସ୍ୱରୂପ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରେ। କ୍ଷମତାଲୋଭୀ ସଦାନନ୍ଦଙ୍କ ବକ୍ତବ୍ୟ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଯୋଗ୍ୟ।

-"ଆମ ବନ୍‌ଶୀକଣ୍ଟାର ଥୋପ କିଏ କେତେବେଳେ ଗିଳିବ, ସେ କଥା କଣ ଆମକୁ ଜଣା ? ଆମେ ପରା ନେତା। ଇଏ ଆମ ବେଉସା, ଏଇ ପିଲାଟି ` ସେଠିକା କଲେଜର ପ୍ରେସିଡେଣ୍ଟ୍ ଥିଲା । ତାକୁ ବ୍ୟବହାର କରି ମୁଁ ବାଲିଆପାଳ ଆନ୍ଦୋଳନକୁ ଭାଙ୍ଗିଦବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରୁଥିଲି ।"(୮)

ନାଟ୍ୟକାର ନାରାୟଣ ସାହୁଙ୍କର 'ମୂକ' ନାଟକ କଥା ଏଠାରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇପାରେ। ଏବେକାର ରାଜନୀତିର ଚାକଚକ୍ୟର ପଙ୍କିଳଦିଗକୁ ଏଠାରେ ନାଟ୍ୟକାର ଦର୍ଶାଇଛନ୍ତି ସମାଜର ବଡ଼ପଣ୍ଡାମାନଙ୍କର ଛଦ୍ମବେଶ ତଳେଥିବା ସ୍ୱାର୍ଥକୈନ୍ଦ୍ରିକ ପ୍ରବୃତ୍ତି ପ୍ରତିପାଦନ କରିଆରେ। ବାଇମନ ଓ ମହୀପାଳ ଏହି ରାଜନୈତିକ ବଡ଼ପଣ୍ଡାମାନଙ୍କର ପ୍ରତିନିଧିମାତ୍ର। ରାଜନୀତିର ଖସଡ଼ା ପାଦଚଲା ରାସ୍ତାରେ କେବଳ ବାହୁବଳ ନୁହେଁ କୂଟନୀତିର ପ୍ରୟୋଗ ନିମିତ୍ତ ମହୀପାଳର ବକ୍ତବ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ। "ଯୋଉଟା ଛୁଞ୍ଚିରେ ଛିଣ୍ଡିଯିବ, ତା ପାଇଁ ଖଣ୍ଡା, ତଲୱାର କଣ ଦରକାର ? ଅସଲ କଥା ହେଉଛି ରାଜନୀତିର ଖେଳ ପାଇଁ ମୁଣ୍ଡ ଦରକାର । ଆଉ ମୁଣ୍ଡରେ ମସଲା ଦରକାର।"(୯) ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ସାହୁଙ୍କର 'ନଦୀର ନାମ ତୃଷ୍ଣା', 'ପୁନଶ୍ଚ ସଂଗ୍ରାମ' (ପୂର୍ବରୁ 'ବନ୍ଦେ ମାତରମ୍' ନାମରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ), 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ ସକାଳ', 'ଅଧାଦେଖା ସ୍ୱପ୍ନ' ରେ ଏହି ରାଜନୈତିକ ଚେତନା ବେଶ୍ ଆବେଦନଧର୍ମୀ।

ଭାରତଭଳି ଏକ ଧର୍ମ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ରାଷ୍ଟ୍ରରେ ଲୋକ ବିଶ୍ୱାସକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିବା ପାଇଁ ଧର୍ମଠାରୁ ବଡ ଦ୍ୱାହି ସମ୍ଭବତଃ ଆଉ କିଛି ନାହିଁ। ଏଠି 'ଧର୍ମରେ ଏଇଆ ଅଛି' -କହି ସବୁକିଛି କରିହୁଏ। ଯେ କୌଣସି ପାପ ଉପରେ ଧର୍ମର ସଫେଦ୍ ଚାଦର ଘୋଡେଇ ଦେଇ ହୁଏ। ଧର୍ମ ନାଁରେ ହେଉଥିବା ରାଜନୀତିର ନିଛକ୍ ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରିବାରେ ନାରାୟଣ ସାହୁଙ୍କର 'ଆଶ୍ରାଖୋଜିବୁଲୁଥିବା ଈଶ୍ୱର', ଶଙ୍କର ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କର 'ରାବଣ ଛାୟା' ଭଳି ନାଟକକୁ ମଧ୍ୟ ଆଲୋଚନା ପରିସରକୁ ଅଣାଯାଇପାରେ।

ନବେ ଦଶକରେ କଳାହାଣ୍ଡିରେ ଅନାହାର ମୃତ୍ୟୁକୁ ନେଇ ଯେଉଁ ରାଜନୈତିକ ହଟଚମଟ ହୋଇଥିଲା ତାହା ସେ ସମୟରେ ଓଡ଼ିଶା କାହିଁକି ସର୍ବଭାରତୀୟ ସ୍ତରରେ ବ୍ୟାପକ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା। ରାଜନୀତିର ଗରମତାୱାରେ ସେ ସମୟରେ ଗରିବ

ଆଦିବାସୀମାନେ ସନ୍ତାପିତ ହୋଇଥିଲେ ସିନା କିନ୍ତୁ ସେଥିରୁ ମୁକୁଳିବା ବାଟ ପାଇପାରିନଥିଲେ । ଅଦ୍ୟାବଧି ମଧ୍ୟ ଭାରତୀୟ ରାଜନୀତିରେ କଳାହାଣ୍ଡି ବା ତଥା କଥିତ KBK ଜିଲ୍ଲା ସମୂହ ଅନାହାର ମୃତ୍ୟୁ ଓ କୋଇଲି ଦାଉର ନିର୍ବାଚନୀ ଇସ୍ତାହାରଟିକୁ ବିଜ୍ଞାପିତ କରିଚାଲିଛନ୍ତି । ଉଭୟ ପାରମ୍ପରିକ ଓ ବିଦଗ୍ଧ ନାଟକ ରଚନା ନିମିତ୍ତ ପ୍ରସିଦ୍ଧି ହାସଲ କରିଥିବା ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ହରିହର ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଏବେ ନୁହେଁ ତ କେବେ ନୁହେଁ'ରେ ସେଇ କଳାହାଣ୍ଡି ଆଦିବାସୀ ଜୀବନର ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ଓ ଶୋଷଣ ହିଁ ଗୁରୁତ୍ୱ ପାଇଛି। ସରକାରୀ ଶାସନକଳ ହାତରେ 'ବନଜା' ଚରିତ୍ରରେ ମୃତ୍ୟୁ ସତେ ଯେପରି ସମସ୍ତ ପ୍ରତିବାଦର ସ୍ୱରକୁ ବନ୍ଦ କରିଦେଇଛି।

ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସମୟର ଏକ ଯଥାର୍ଥ ପ୍ରତିଫଳନ ଆମେ ଆମ ନାଟକ ମାନଙ୍କରେ ସବୁବେଳେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ। ଯେତେବେଳେ ବି କୌଣସି ରାଜନୈତିକ ହଇଚଇ ସୃଷ୍ଟି ହେଇଛି ତାର ପ୍ରତିବିମ୍ବ ଆମେ ଦେଖିଛୁ ଆମର ନାଟକରେ। ଓଡ଼ିଆ ଭାଷା ଜନିତ ସମସ୍ୟା, ଭାଷା ଭିତ୍ତିକ ରାଜ୍ୟ ଗଠନ ପ୍ରସଙ୍ଗ, ଷଢ଼େଇକଳା-ଖରସୁଆଁ ପ୍ରସଙ୍ଗ, ଶିଳ୍ପାୟନର କୁପ୍ରଭାବ, ଦୈନିକ ମଜୁରୀବୃଦ୍ଧି, ବସ୍ତି ଉଚ୍ଛେଦ ସମସ୍ୟା, ଅନାହାର ମୃତ୍ୟୁ ପ୍ରସଙ୍ଗ, ରାସ୍ତାକଡ଼ର ଉଠାଦୋକାନୀ ଥଇଥାନ ପ୍ରସଙ୍ଗ, କୃଷକ ଆତ୍ମହତ୍ୟା ପ୍ରସଙ୍ଗ, ଚିକିତ୍ସା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅବ୍ୟବସ୍ଥା, ବସ୍‌ଭଡ଼ା ବୃଦ୍ଧି ଘଟଣା, ବିଭିନ୍ନ ସରକାରୀ ବିଲ୍ ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ କ୍ରିୟା ପ୍ରତିକ୍ରିୟା, ଶିଳ୍ପ ପ୍ରତିଷ୍ଠାନ ସ୍ଥାପନ ଫଳରେ ବିସ୍ଥାପନ ଜନିତ ସମସ୍ୟା, ପ୍ରାକୃତିକ ବିପର୍ଯ୍ୟୟ (ବନ୍ୟା/ମରୁଡ଼ି) ସମୟରେ ରିଲିଫ୍ ବଣ୍ଟନ ସଂପର୍କିତ ଦୁର୍ନୀତି ଭଳି ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ବିଷୟକୁ ନେଇ ହୋଇଥିବା ଗ୍ରାହାମ୍‌ଷ୍ଟେନ୍ସ ପୋଡ଼ି- ଦାରାସିଂ ପ୍ରସଙ୍ଗ ମଧ୍ୟ ନାଟକରେ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଭାବପ୍ରବଣତାର ସହ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି। ହୃଷିକେଶ ପଣ୍ଡାଙ୍କ 'ବ୍ରହ୍ମରାକ୍ଷସ', ପଞ୍ଚାନନ ପାତ୍ରଙ୍କ 'ଅଶାନ୍ତ ଅରଣ୍ୟ', ପୂର୍ଣ୍ଣଚନ୍ଦ୍ର ମଲ୍ଲିକଙ୍କ 'ମହାପୁରୁଷ' ଏଇ ସାମ୍ପ୍ରଦାୟିକ ମନୋଭାବର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସାର୍ଥକ ସୃଷ୍ଟି।

ଏତଦ୍‌ଭିନ୍ନ ଶଙ୍କର ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କର 'ଚନ୍ଦ୍ରଗୁପ୍ତ', 'ସାମ୍ରାଜ୍ୟ ପତନର ବେଳ' ପୂର୍ଣ୍ଣଚନ୍ଦ୍ର ମଲ୍ଲିକଙ୍କର 'ଆଜିର ତାମ୍‌ସା', 'ଅସ୍ତଗାମୀ ସୂର୍ଯ୍ୟର ସନ୍ଦେଶ', ଦିଲ୍ଲୀଶ୍ୱର ମହାରଣାଙ୍କର 'ବାର୍ଗା' ଭଳି ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଏଇ ରାଜନୈତିକ ସଚେତନତା ସ୍ପଷ୍ଟ।

ତେବେ ମୂଳକଥା ହେଉଛି, ନାଟକ Mirror of the Society ହେଇ ପାରୁଚି ତ ! ବାଟ ଭୁଲିଗଲାବେଳେ ଜନମାନସକୁ ଚେତେଇ ଦେଇ ପାରୁଚି ତ ! ଶାସନବ୍ୟବସ୍ଥାରେ ରହିଯାଇଥିବା ତ୍ରୁଟିବିଚ୍ୟୁତିର ପର୍ଦ୍ଦା ଉନ୍ମୋଚନ କରି ଲୋକଙ୍କୁ ପ୍ରତିବାଦ କରିବାକୁ ଶିଖେଇ ଦଉଚି ତ ! ମୋଟ ଉପରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଗୋଟେ Creative consciousness

(ସୃଜନାତ୍ମକ ଜାଗରୁକତା ବା ସଚେତନତାବୋଧ) ତିଆରି ଦେଇ ପାରୁଛି ତ ! - ଯଦି ଏତିକି ହେଇ ପାରିଲା, ତେବେ ଭାଷା-ଭୂମି ନିର୍ବିଶେଷରେ ନିଃସନ୍ଦେହରେ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ - ରାଜନୈତିକ ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ବେଶ୍ ସଫଳ ହେଇପାରିଚି ।

ସ୍ନାତକୋତ୍ତର ଓଡିଆ ଭାଷା ଓ ସାହିତ୍ୟ ବିଭାଗ

ସହାୟକ ପୁସ୍ତକାବଳୀ :-

୧. କୁମ୍ଭାର ଚକ - ପୃ ୨୭୯- କଟକ ଷ୍ଟୁଡେଣ୍ଟସ୍ ଷ୍ଟୋର

୨. ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ନାଟକରେ ରାଜନୈତିକ ଚିତ୍ରପଟ୍ଟ- ଏକବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପୂଜାସଂଖ୍ୟା ୧୯୯୪

୩. Aspect of Oriya Drama - ନୀଳାଦ୍ରିଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ, ପୃ - ୯୬

୪. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ - ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାସ - ପୃ - ୧୮୬

୫. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରଗତିବାଦୀ ଧାରା - ବିଜୟ କୁମାର ଶତପଥୀ -ପୃ.୫୪୮

୬. ସାହିତ୍ୟ ସନ୍ଦେଶ - ନବକିଶୋର ପୃଷ୍ଟି , ପୃ - ୫୯

୭. ମାଂସର ଫୁଲ - କାର୍ତ୍ତିକ ଚନ୍ଦ୍ର ରଥ - ପୃ - ୭

୮. ରୁଦ୍ଧଦ୍ୱାର - ରତିରଞ୍ଜନ ମିଶ୍ର - ପୃ- ୩୫

୯. ମୂକ - ନାରାୟଣ ସାହୁ - ପୃ . ୪୨

୧୦. ରାଜନୀତି ଭିତ୍ତିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ'- ନାଟକର ନବମୂଲ୍ୟାୟନ-ସଂଘମିତ୍ରା ମିଶ୍ର ।

ନବନାଟ୍ୟ- ଆନ୍ଦୋଳନ ଓ ଓଡ଼ିଶା

ଡ. ରତ୍ନାକର ଚଇନି

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ଯଦି କାହାକୁ ଅଧିକ ପ୍ରତାରଣା କରିଛି ବୋଲି ପ୍ରଶ୍ନ କରାଯାଏ, ତେବେ ଏ କଥା ବିନା ଦ୍ୱିଧାରେ କୁହାଯାଇ ପାରିବ ଯେ – ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ହିଁ ଏହି କାଳରେ ସବୁଠୁଁ ଅଧିକ ପ୍ରତାରିତ । ବାରମ୍ବାର ନିଜର ରଙ୍ଗ ବଦଳାଉଥିବା ଏଣ୍ଡୁଅ ଭଳି ତାଙ୍କୁ ପୋଷାକ ବଦଳାଇବାକୁ ପଡିଛି । ଆତ୍ମିକ ଅବଧାରଣା ପାଇଁ କହିବାର ଢ଼ଙ୍ଗ ବଦଳାଇବାକୁ ହେଉଛି । ଅପସଂସ୍କୃତିର ଦୁର୍ବାର ଢ଼େଉ ପାଖରେ ଅସହାୟ ଭାସମାନ କାଠ ଭଳି ପଡ଼ି ରହିବାକୁ ହୋଇଛି । ସବୁଠାରୁ ଦୁଃଖଦ ଯନ୍ତ୍ରଣାକୁ ପୁଂଜିକରି ସେ କେବଳ ଦର୍ଶକଟିଏ ହୋଇ ରହିପାରିଛି । କାର୍ତ୍ତିକ ପୂର୍ଣ୍ଣମୀ ସକାଳେ ଆ-କା-ମା-ବୈ କହି କାଗଜଡ଼ଙ୍ଗା ଭସେଇବା ଭଳି ସେ କେବଳ ମାତ୍ର ନାଟ୍ୟକାରଟିଏ ହୋଇ ରହିଯାଇଛି । ତା'ଠାରୁ ଛଡ଼େଇ ନିଆଯାଇଛି ତାହାର ସକଳ ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ- ସଂସ୍କୃତିର ସମସ୍ତ ପ୍ରାଣବନ୍ତ ଉଲ୍ଲାସ, ମନୋରଂଜନର ବଳିଷ୍ଠ ମାଧ୍ୟମ । କାରଣ ନାଟକ ଆଜି ସାହିତ୍ୟ ସଂସାରର କେବଳ ସୃଜନ ବିଭାଗଟିଏ ମାତ୍ର । ଏହା ଆଉ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ମିଶ୍ରକଳା ହୋଇ ପାରୁନାହିଁ ।

ଭାରତୀୟ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଏକଥା ବିଚାର କରିବାକୁ ଗଲେ ଦେଖାଯିବ, କୌଣସି କାଳରେ ତତ୍‌କାଳୀନ ସାମାଜିକ, ସାଂସ୍କୃତିକ ମାନସିକତା ନାଟକକୁ ଏଭଳି ନିଷ୍ଠୁର ଭାବେ ଉପେକ୍ଷା କରି ନଥିଲା । ଗୋଟିଏ ଜାତିର ସାଂସ୍କୃତିକ ପ୍ରାଣସ୍ପନ୍ଦନ ତାହାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରୁ ଜଣାପଡ଼େ ବୋଲି ଗର୍ବର ସହିତ କୁହାଯାଉଥିଲା । ଆଜି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପାଦ-ପ୍ରଦୀପ ନିର୍ବାପିତ । ଅଭିନେତା-ଅଭିନେତ୍ରୀ ଏବେ ଜୀବନ୍ତ କଳା ନାଟକକୁ ଛାଡ଼ି ଛୋଟ ପରଦା ବା ରୁପେଲି ପରଦାରେ ନିଜକୁ ବିଜ୍ଞାପିତ କରିବାପାଇଁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ବ୍ୟାକୁଳ । ଦର୍ଶକମାନେ କଳାତ୍ମକ ହୃଦୟକୁ ବିପଣୀରେ ରଖି ଉପଭୋକ୍ତା ବାଦ Consumerism ର ଶିକାର । ନାଟ୍ୟକାର ତୀର୍ଥକାକଟିଏ । ତାର ତଟସ୍ଥ ଓ ନିର୍ଲିପ୍ତ ଭାବ – କଳାତୀର୍ଥ କ୍ଷେତ୍ରକୁ ଅଧିକ ଅପବିତ୍ର କରିବାର ସୁଯୋଗ ଦେଇଛି । ଆଜିର ନାଟ୍ୟକାର ଅନେକ ପରିମାଣରେ ପଳାୟନବାଦୀ । ଏହାଛଡ଼ା ଜାତିର ତଥା ଶାସନ ଚକ୍ରର ଏଥିପାଇଁ ଯେଉଁ ପ୍ରତିଶ୍ରୁତିବଦ୍ଧତା ଆବଶ୍ୟକ, ତାହା ବଡ଼ ବିଚିତ୍ର ଭାବରେ ସେଠାରୁ ଉଭାନ୍ ହୋଇଯାଇଛି । ମନେହୁଏ ସ୍ୱାର୍ଥପର ଚମରୀ ଗାଈଗୁଡ଼ିଏ ନିଜ ନିଜର ସାଂସାରିକ ବୋଝ ଧରି ଜୀବନର ତୀଖ ପାହାଡ଼ ଉପରକୁ ଉଠିବାରେ ବ୍ୟଗ୍ର ।

ଏଭଳି ଘଟଣା ଘଟିବାର ପ୍ରସ୍ତୁତି ପର୍ବ ହୁଏତ ସେଇଦିନୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା, ଯେଉଁଦିନ ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭକରି ଆମେ ଭାରି ଖୁସି ହୋଇଥିଲୁ । ସେ ସମୟରେ ଏମିତିଆ ଆନ୍ଦୋଳନଟିଏ ସମ୍ଭବତଃ ଦରକାର ଥିଲା । ମାତ୍ର ଏଇ ଆନ୍ଦୋଳନରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର

ଘୋଷ ଏବଂ ଏପରିକି କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ଭଳି ମହା ମହାଦ୍ରୁମମାନ ଭୂଷୁଡ଼ି ପଡିଲେ । କେତେଟା ବର୍ଷ ଭିତରେ ଭାଙ୍ଗିଗଲା ଏମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ସୁଦୃଢ଼ ପ୍ରାଚୀର । ପରମ୍ପରା ଓ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ନିଷ୍ଠୁର ଭାବେ ଆଘାତକରି ମୁଣ୍ଡ ଟେକିଲା ଏକ ବିଜାତୀୟ ନବଚେତନା । ଏହି ନବଚେତନାର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ପର୍ବରେ ଅତ୍ୟଧିକ ଆନନ୍ଦିତ ହୋଇ ପ୍ରବଳ ସ୍ତୁତି ବନ୍ଦନା କରାଯାଇଥିଲା ସେହି ସେହି ବାର୍ତ୍ତାବାହକମାନଙ୍କର ଯେଉଁମାନେ ନୂଆ ଖ୍ରୀଷ୍ଟିଆନ ହୋଇ ଏହି ନୂତନତାର ଧର୍ମବାଣୀକୁ ପ୍ରଚାର କରିଥିଲେ ।

ଜନ୍ମ ଜାତକର ପୃଷ୍ଠା ଓଲଟାଇଲେ ଇତିହାସକୁ ଏକ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଉତ୍ତର ଶୁଣାଇବାକୁ ପଡେ । ସତ କହିବାକୁ ଗଲେ, ଓଡ଼ିଶାରେ ଏବଂ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ନବ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ବୋଲି କିଛି ଗୋଟାଏ ଆନ୍ଦୋଳନ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟରେ ଆରମ୍ଭ ହୋଇନାହିଁ । କିଛି ଗୋଟେ ନୂଆ ଚିନ୍ତା କ୍ରମଶଃ କାହାରି କାହାରି ସୃଷ୍ଟିରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରୁ କରୁ କାଳକ୍ରମେ ତାହା ଗୋଟିଏ ମହାନଦୀରେ ପରିଣତ ହୋଇଯାଇଛି । ସେ ସମୟରେ ଅବଶ୍ୟ ତାହା ନବ ନାଟକ ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ ହୋଇ ନଥିଲା । ସ୍ପଷ୍ଟତଃ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ସପ୍ତମ ଦଶକ ବେଳକୁ ଏହା 'ନବ ନାଟକ' ଆଖ୍ୟା ପାଇଲା । ସ୍ଥୂଳତଃ ଏହାକୁ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକ କହି ଆମେ ନିଜର ଦାୟିତ୍ୱ ସଂପାଦନ କରୁଥିଲୁ । ମାତ୍ର ପ୍ରତିବେଶୀ ବଙ୍ଗ ପ୍ରଦେଶର 'ନବ ନାଟକ' ଶବ୍ଦଟି ଆମକୁ ଅଧିକ ଆକର୍ଷଣ କଲା । ତା ପରେ ସମୟ ସୁବିଧା ଦେଖି ଆମ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକରେ 'ନବ -ନାଟକ' ମୋହର ବାଜିବାକୁ ଲାଗିଲା ।

ଇତିହାସକୁ ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ ଦେଖାଯାଏ, ବଙ୍ଗଳା ନାଟକ ସ୍ୱାଧୀନତା ପ୍ରାପ୍ତିର ଅନେକ ବର୍ଷ ପରେ ମଧ୍ୟ ଆବେଗ ପ୍ରଧାନ ଉତ୍ତେଜନାଧର୍ମୀ ମନୋରଂଜନର ମାଧ୍ୟମ ହୋଇରହିଥିଲା । ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ରଲାଲ ରାୟଙ୍କର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବଙ୍ଗଳା ନାଟକକୁ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରି ରଖିଥିଲା ବହୁକାଳ ଯାଏ । ସଂଳାପରେ ଚମତ୍କାରିତା, ଘଟଣା ବିନ୍ୟାସରେ ଅଲୌକିକତା ଓ ରୂପଚର୍ଚ୍ଚାରେ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ଆବେଗ ଏହି ନାଟକ ସବୁକୁ ଗ୍ରାସ କରି ରହିଥିଲା । ମାଟି ଓ ମଣିଷର ଗନ୍ଧ ଅପେକ୍ଷା କଳ୍ପନା-ପ୍ରବଣତା ଏହି କାଳର ବଙ୍ଗଳା ନାଟକରେ କାୟା ବିସ୍ତାର କରିଥିଲା । ଏହି ଚିନ୍ତାଧାରା ପ୍ରଥମେ ବଦଳିଲା ବିଜନ ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ 'ନବାନ୍ନ' ନାଟକରେ । ସ୍ୱଭାବବାଦ ଓ ବାସ୍ତବବାଦର ପଟ୍ଟଭୂମିରେ ଲିଖିତ ଏହି ନାଟକ ଜୀବନ ଯନ୍ତ୍ରଣାରେ ଜର୍ଜ୍ଜରିତ ତଥା ସଂଗ୍ରାମରତ ମଣିଷର ବାସ୍ତବ ସାମ ସଂଗୀତ ଶୁଣାଇଲା । ବଙ୍ଗଳା ନାଟକ ଏହାପରେ ନବଚେତନାର ନୂଆ ମନ୍ତ୍ରରେ ଦୀକ୍ଷିତ ହେଲା । ଅତଏବ ପ୍ରାୟ ୧୯୫୨ ମସିହା ପରେ ବଙ୍ଗଳାରେ ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ସୂତ୍ରପାତ ହେଲା । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ କୁହାଯାଇ ପାରିବ, ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ନବ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇ ସାରିଥିଲା । ବଙ୍ଗଳା ନାଟକରେ ଏହା ଆରମ୍ଭ ହେବାର ଦଶବର୍ଷ ଆଗରୁ ଅର୍ଥାତ୍ ୧୯୪୨ ମସିହାରୁ କାଳୀଚରଣଙ୍କ 'ଗାର୍ଲସ୍କୁଲ' ଠାରୁ ଏହା ଆରମ୍ଭ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା । 'ଭାତ' ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ବେଳକୁ ତାହା ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲା ।

ମୋଟ ଉପରେ 'ନବ-ନାଟକ' ଶବ୍ଦଟି ମାନବବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରାରୁ ଏବଂ ବାମପନ୍ଥୀ ଆଦର୍ଶବାଦର ଏକ୍ସପେରିମେଣ୍ଟାଲରୁ ଜନ୍ମ। ପ୍ରାଚୀନ ବିଶ୍ୱାସବୋଧ ଓ ପାରମ୍ପରିକ ଫର୍ମୁଲା ବିରୋଧରେ ଆସ୍ଥାବାନ ସ୍ୱରଟି, ଅତି ସ୍ପଷ୍ଟଭାବରେ ଅନୁରଣିତ ହୋଇ ଉଠିଲା ଏଇ ନାଟକମାନଙ୍କରେ । ପୁରାତନ ନାଟ୍ୟଧାରା କ୍ରମଶଃ ଛିନ୍ନ ହୋଇଗଲା। ନବନାଟକ ଧୀରେ ଧୀରେ ଆଦୃତ ହେଲା ଏବଂ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ପାଠକ/ଦର୍ଶକ/ ଆଲୋଚକଙ୍କର ତାହା ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କଲା। ଏହି ନୂତନ ଧାରାର ନାଟକ ରଚନା ଓ ମଞ୍ଚ ପରିକଳ୍ପନାର ରୀତିକୁ କୁହାଗଲା 'ନବନାଟ୍ୟ-ଆନ୍ଦୋଳନ'। ତାହାରି ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ନିର୍ବାଚନ, ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ, ଦୃଶ୍ୟ ପରିକଳ୍ପନା ଓ ଉପସ୍ଥାପନା ଧାରାରେ ନୂତନତା ଦେଖାଦେଲା। ମାତ୍ର ଓଡ଼ିଶାରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ନାଟ୍ୟଧାରାକୁ ଭାଙ୍ଗି କାଳୀଚରଣ ଯେଉଁ ନବରୁଚିର ନାଟକମାନ ଲେଖିଥିଲେ ଏବଂ ଓଡ଼ିଶା ଥିଏଟର୍ସରେ ପରିବେଷଣ କରିଥିଲେ, ତାହା ଅତ୍ୟଧିକ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇ ଉଠିଥିଲା। ତେଣୁ କାଳୀଚରଣଙ୍କର ସମକାଳୀନ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଓ ତାଙ୍କ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ଅସଂଖ୍ୟ ସ୍ରଷ୍ଟା, ଆଦର୍ଶ ନାଟକ କହିଲେ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ଧାରାରେ ଲିଖିତ ନାଟ୍ୟ କୃତିକୁ ହିଁ ବୁଝିଲେ । ପୁଣି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ନୂତନତା କହିଲେ, ଓଡ଼ିଶା ଥିଏଟର୍ସର ପ୍ରାୟୋଗିକ ଧାରାକୁ ଅନୁସରଣ କରିବାକୁ ହିଁ ବୁଝାଗଲା।

କାଳୀବାବୁଙ୍କ କିଂଚିତ୍ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ହେଲେ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର, ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ ଓ ଭଂଜକିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକ। ଏମାନେ ପ୍ରତ୍ୟେକେ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଧାରାରେ କୌଣସି ନା କୌଣସି କ୍ଷେତ୍ରରେ କିଛିଟା ନୂତନତା ଆଣି ନିଜର ବଳିଷ୍ଠ ଆସନ ସ୍ଥାପନ କଲେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ। ଏମାନଙ୍କର ନାଟକରେ ଏଭଳି ଯାଦୁକରୀ ସ୍ପର୍ଶ ଥିଲା, ଯାହା ସମକାଳୀନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଓ ସାଂସ୍କୃତିକ ଜୀବନଧାରାରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା। ମୁଗ୍ଧ ଦର୍ଶକ ଶହ ଶହ ରାତି ଏମାନଙ୍କର ନାଟକ ଦେଖି ମଧ୍ୟ କଳା ପିପାସାକୁ ଅବଦମିତ କରି ପାରୁନଥିଲେ। ଏମାନଙ୍କ ସହିତ ତାଳଦେଇ ସାରା ଓଡ଼ିଶାର ବିଭିନ୍ନ ଅଞ୍ଚଳରେ ଦେଖାଦେଇଥିଲେ ଅସଂଖ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର। ତିନି ତିନିଟା ସ୍ଥାୟୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଦାବୀ କରି ବସିଲା ଆହୁରି ନୂଆ ନୂଆ ନାଟକ। ଓଡ଼ିଶାରେ ଏହାକୁ ନାଟକର ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଯୁଗ ବୋଲି କହିଲେ କିଛି ଭୁଲ ହେବ ନାହିଁ। ପ୍ରକୃତରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ବସିଲେ ଦେଖାଯିବ- (କ) ଏହି କାଳରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବ୍ୟତୀତ ମନୋରଂଜନର ଆଉ କୌଣସି ବଳିଷ୍ଠ ମାଧ୍ୟମ ଏଠି ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରିନଥିଲା। (ଖ) ଲୋକରୁଚି ଅପସଂସ୍କୃତିର ମହାପ୍ରବାହରେ କଳୁଷିତ ହୋଇ ନଥିଲା। (ଗ) ବାସ୍ତବରେ କଳାପ୍ରେମୀ ଅଭିନେତା ଅଭିନେତ୍ରୀ ଦାରିଦ୍ର୍ୟର ଚରମ କଷାଘାତ ସତ୍ତ୍ୱେ ମଞ୍ଚ ସହିତ ବାନ୍ଧିହୋଇ ରହିଥିଲେ। (ଘ) ନାଟ୍ୟକାରର ବାର୍ତ୍ତା ଉପରେ ଲୋକଙ୍କର ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରବଳ ବିଶ୍ୱାସ ଥିଲା। (ଙ) ଦର୍ଶକର ମନୋବୃତ୍ତି ଉପଭୋକ୍ତାର ତୁଳନାତ୍ମକ ଜୀବନର ଚଳଣିରେ ପରିଣତ ହୋଇ ନଥିଲା।

ଅବଶ୍ୟ ଏହି ସମୟରେ ମଞ୍ଚ ନାଟକ ସହିତ ସମତାଳ ଦେଇ କେତେକ ନବ ଚେତନାଧର୍ମୀ ନାଟ୍ୟକୃତି ଲୋକଲୋଚନକୁ ଆସିଥିଲା । ଏହିଭଳି ନାଟକ ଲେଖୁଥିବା ନାଟ୍ୟକାର ହେଲେ ଡଃ ହରେକୃଷ୍ଣ ମହତାବ ଓ ପ୍ରାଣବନ୍ଧୁ କର । ଡଃ ମହତାବ ତାଙ୍କର ବିପୁଳ ଅନୁଭୂତିକୁ ଶବ୍ଦରୂପ ଦେବାକୁ ଯାଇ ମାଧ୍ୟମ ଖୋଜୁ ଖୋଜୁ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ସାହିତ୍ୟିକ ଛୋଟ ନାଟକ ଲେଖି ପକାଇଥିଲେ । ସେସବୁ ସମକାଳୀନ ପତ୍ରପତ୍ରିକାରେ ସ୍ଥାନିତ ହୋଇଥିଲା । ପରେ ତାହା 'ଯୁଗ ସଙ୍କେତ'ରେ ସନ୍ନିବିଷ୍ଟ ହୋଇଛି । ଏହି ଛୋଟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଡଃ ମହତାବ ନବଚେତନା ବାର୍ତ୍ତା ପ୍ରଚାର କରିବାର ଅଭିନବ ପ୍ରୟାସ ଆରମ୍ଭ କରିଥିବା ଦେଖାଯାଏ । ମାତ୍ର ପ୍ରକୃତରେ ଅଧିକ କଳାତ୍ମକ ଭାବରେ ନୂଆ କିଛି କରିବାର ସଫଳ ପ୍ରୟାସ କରିଥିଲେ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରାଣବନ୍ଧୁ କର । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ଜଗତର ଏହି ସ୍ୱାଭିମାନୀ ସ୍ରଷ୍ଟା ପ୍ରଚାର ଓ ପ୍ରସାରର ବହୁ ଦୂରେ ରହି ନିରଳସ ଭାବରେ ସୃଷ୍ଟି କରି ଚାଲିଲେ ଅସଂଖ୍ୟ ଛୋଟ ନାଟକ । ପ୍ରାଣବନ୍ଧୁଙ୍କ ଛୋଟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଓଡ଼ିଶାରେ ନୂତନ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରଥମ ବଳିଷ୍ଠ ସୋପାନ । ଅଧ୍ୟାପନା କର୍ମରେ ଲିପ୍ତ ରହି କଲେଜର ସାଂସ୍କୃତିକ ଦିବସମାନଙ୍କର କ୍ଷୁଦ୍ରତମ ପରିସର ଭିତରେ ଏହି ଛୋଟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିବାର ସୁଯୋଗ ଦେଇ, ସେ ଏକ ପ୍ରଶସ୍ତ ନାଟ୍ୟଧାରା ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ । ତାହାହିଁ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ସ୍ରଷ୍ଟାମାନଙ୍କ ପାଇଁ ହେଲା ପ୍ରେରଣାର ଉତ୍ସ ।

୧୯୪୮ ମସିହା ବେଳକୁ କଟକ ବେତାର କେନ୍ଦ୍ରର ପ୍ରାଣ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୋଇଥିଲା । ଆବଶ୍ୟକତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ହେଉ କିମ୍ବା କର୍ମ ସଂସ୍ଥାନ ଯୋଗୁ ହେଉ, ଏହି ବେତାର କେନ୍ଦ୍ରରେ କାଳକ୍ରମେ କେତେଜଣ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟକାର ଆସି ଯୋଗ ଦେଇଥିଲେ । ସେମାନଙ୍କ ଭିତରୁ ଜଣେ ହେଲେ ସଫଳ ସଂଳାପର ସିପାହୀ ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ ଏବଂ ଅନ୍ୟ ଜଣେ ହେଲେ ପରୀକ୍ଷାବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଂଜନ ଦାସ । ଫଳରେ ସେହି ସମୟରୁ ନୂତନ ନାଟ୍ୟ ଚେତନାକୁ ପ୍ରୟୋଗ କରିବାର ବଳିଷ୍ଠ ମାଧ୍ୟମଟିଏ ହୋଇଗଲା ଆକାଶବାଣୀ । ମନୋରଂଜନ ଦାସ ମଞ୍ଚରେ ନିଜର ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକଗୁଡିକୁ ମଞ୍ଚାୟନ କରିବାର ଅନେକ ଆଗରୁ ଲୋକ ରୁଚିକୁ ସେ ମାପିଥିଲେ ଆକାଶବାଣୀ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ । ଅତଏବ ଏହି କାଳର ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟ୍ୟ-ଚେତନା ବିକଶମାନ ରୂପ ପରିଗ୍ରହଣ କରି ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ନବ-ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ଆଖ୍ୟା ଲାଭ କରିଥିଲା । ବଙ୍ଗଳା ଭଳି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଆତ୍ମିକ ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ଆମେ ନବ ନାଟକ କହିନାହୁଁ, ବରଂ ନାନାଭାବେ ଆଙ୍ଗିକ ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ମାପଚୁପ୍ କରି ନବ-ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ନାଁ ଦେଇଛୁ ।

ପ୍ରକୃତରେ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଧାରା ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ଥିଲା ଅନତିକ୍ରମଣୀୟ ଧାରା । ଯେଉଁ ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟ ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କ କୃତିରେ ଏହି ଧାରାକୁ ଅତିକ୍ରମ କରାଯାଇଚି ଏବଂ କିଛିଟା ନୂତନ ଆଙ୍ଗିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇଛି, ସେହି ସେହି

ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କ କୃତିକୁ ନବ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ଦଲିଲ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଛି । ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ତତ୍କାଳୀନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଫର୍ମୁଲା ପକା ନାଟକଠାରୁ ଯିଏ ଭିନ୍ନ ନାଟକ ଲେଖିଛି, ତାହା ନବ ନାଟ୍ୟ ପରିସରଭୁକ୍ତ ହୋଇ ଆସିଛି। ଓଡ଼ିଆ ନବନାଟକର ସ୍ୱରୂପ ତର୍ଜମା କରାଗଲାବେଳେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ- ଯେଉଁଥିରେ (କ) କାହାଣୀରେ ଧାରା ପରିବର୍ତ୍ତନ (ଖ) ସଂଳାପରେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା ଓ ତୀବ୍ରତା (ଗ) ଚରିତ୍ରାୟଣରେ ଔଚିତ୍ୟ ତଥା ସୀମିତ ପ୍ରୟୋଗ (ଘ) ସଂଗୀତର ଆବଶ୍ୟକ ଉପଯୋଗ, (ଙ) ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାରେ ଅଭିନବତା, ଏବଂ (ଚ) ମଞ୍ଚଶିଳ୍ପ ତଥା ଆଲୋକ ସଂପାତରେ ନୂତନତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଛି, ତହିଁରେ ନବ ନାଟ୍ୟ ଷ୍ଟାମ୍ପ ବାଜିଛି। ତେଣୁ ଆତ୍ମିକ ପିରବର୍ତ୍ତନ ଉପରେ ଆମେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ନ ଦେଇ ଆଙ୍ଗିକ ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ହିଁ ଅଗ୍ରାଧିକାର ଦେଇଛୁ। ଅତଏବ ଓଡ଼ିଆ ନବ-ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ, ବଙ୍ଗଳା ନବ-ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନଠାରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ। ଓଡ଼ିଆ ନବ-ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନରେ ନୂତନତାକୁ (ସେ ଯେ କୌଣସି କ୍ଷେତ୍ରରେ ହେଉ) ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦିଆଯାଇଥିବା ବେଳେ ବଙ୍ଗଳାରେ ନାଟକର ଭାବସତ୍ତା ଏବଂ ମର୍ମବାଣୀ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି। ଛୋଟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ବାସ୍ତବରେ ଓଡ଼ିଆ ନବନାଟ୍ୟ ଧାରାପାଇଁ ବଳିଷ୍ଠ କ୍ଷେତ୍ର ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଛନ୍ତି। ସେଗୁଡିକ ସଫଳତା ନ ମିଳିଥିଲେ ଏବଂ ସେମାନଙ୍କ ପ୍ରତି ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନଙ୍କର ଲୋଭନୀୟ ଦୃଷ୍ଟି ନ ପଡ଼ିଥିଲେ, ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ନବ ନାଟକର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ନିଶ୍ଚିତ ବିଳମ୍ବିତ ହୋଇଥାଆନ୍ତା। ଅବଶ୍ୟ ଏହି କାଳରେ ଯୁଦ୍ଧକ୍ଳାନ୍ତ ପୃଥିବୀ ନିଜ ରକ୍ତ ରଂଜିତ କୋଳରେ ନବମାନବକୁ ବସାଇ ତାହାର ସୂତିକା କର୍ମ ସଂପାଦନ କରୁଥିଲା। ଏଭଳି ଲାଳନ ପାଳନ କଲା ପରେ ସେ ଜାଣି ପାରିଥିଲା, ଏ ମଣିଷଗୁଡ଼ାକ ଯାହାମନେ ହେଉଛନ୍ତି, ପ୍ରକୃତରେ ସେଇୟା ନୁହନ୍ତି । ଏମାନେ ଯାହା କହୁଛନ୍ତି, ତାହା କରୁ ନାହାନ୍ତି, ପୁଣି ଯାହା କରୁଛନ୍ତି ତାହା କହୁନାହାନ୍ତି । କୌଣସି ଖାଣ୍ଟି ଜିନିଷ ଏମାନଙ୍କୁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କରିପାରୁ ନାହିଁ। ଖାଣ୍ଟି କଳା ନୁହେଁ, କି ଖାଣ୍ଟି ପ୍ରେମ ନୁହେଁ। କାରଣ ଏମାନଙ୍କର କାହାରି ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସ ନାହିଁ। ଏପରିକି ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସ ନାହିଁ, କିମ୍ୱା ନିଜ ଉପରେ ନାହିଁ। ସତେ ଯେମିତି ତାଙ୍କୁ କିଏ ଏ ପୃଥିବୀକୁ ଜବରଦସ୍ତ ପଠାଇ ଠକି ଦେଇଛି । ତେଣୁ ସେଇ ପଠାଇଥିବା ଏବଂ ଠକିଥିବା ବ୍ୟକ୍ତିର ସତ୍ତା ଖୋଜିବା ସଂଗେ ସଂଗେ ସେ ନିଜର ବାସ୍ତବ ସ୍ଥିତି ତଥା ନିଜର ଅସଲ ପରିଚୟ ଖୋଜି ହୋଇଛି । ଏଭଳି ପରିସ୍ଥିତିରେ ସେମାନଙ୍କୁ କୌଣସି ପାରଂପରିକ ଜିନିଷ ଭଲ ଲାଗି ନାହିଁ । ନବମାନବ ଖୋଜିଛି ନବ ଚେତନା, ନୂତନ ଅବବୋଧ, ପ୍ରତ୍ୟେକଟି କଥାର ନୂତନ ମୂଲ୍ୟାୟନ। ଯେଉଁ ଯେଉଁ କଥାକୁ ସେ ମନ ଗହନର ଅନ୍ଧାର ଗୁମ୍ଫାରେ ଲୁଚାଇ ରଖିବାକୁ ଶ୍ରେୟ ମଣିଥିଲା, ଏହି କାଳରେ ତାହାକୁ ବାହାରେ ପ୍ରକାଶ କରି ତାହାପାଇଁ ପ୍ରତିଶେଧକ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିବାକୁ ସେ ବ୍ୟାକୁଳ ହୋଇ ଉଠିଲା।

ବିଶ୍ୱ-ମାନବର ଏହି ପ୍ରକାର ମାନସିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଓଡ଼ିଶାର ମଣିଷମାନଙ୍କୁ ଅଁଚ୍ଚେ ବହୁତେ ସ୍ପର୍ଶ କଲା । ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ବିଶ୍ୱର ମଣିଷ ସହିତ ସମତାଳ ଦେଇ ଆଗେଇ ଯିବାକୁ ଚାହିଁଲା । ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ଭାରତୀୟ ତଥା ଉତ୍କଳୀୟ ମଣିଷ । କୌଣସି ନା କୌଣସି କାରଣରୁ ନିଜର ସାଦୃଶ୍ୟ ଖୋଜି ବସିଲା ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ବିକ୍ଷୁବ୍‌ଧାତ୍ମା ବିଶ୍ୱ ମାନବଠାରେ । ତା'ପରେ ହଠାତ୍ ଦିନେ ସେ ନିଜକୁ ଆବିଷ୍କାର କଲା ଆନ୍ତର୍ଜାତିକ ମଣିଷ ଭାବରେ । ବିଶ୍ୱରେ କୌଣସି ଅଞ୍ଚଳରେ କିଛି ଗୋଟାଏ ଘଟଣା ଘଟିଗଲେ ତା ଘରୁ ସେ ଘଟଣାର ମହକ ଉଠିଲା । ସେ ଆଉ ନିଜକୁ ବିଶ୍ୱ ମାନବଠାରୁ ଅଲଗା କରି ପାରିଲା ନାହିଁ । ସମାଜ ଜୀବନର ଏହି ଧାରା ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେଲା । ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର କୌଣସି ବିଭାଗ ବିଶ୍ୱ ସାହିତ୍ୟର ଧାରାଠାରୁ ଅଲଗା ହେବାକୁ ଚାହିଁଲା ନାହିଁ । ଅତଏବ ଏହି ମାର୍ଗରେ ଯେଉଁ ନୂତନତା ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରକୁ ଧସେଇ ପଶିଲା, ତାହାକୁ ନିର୍ମୂଳିଲତାର ନାବାବାୟା ଗୀତ କହିଲେ କିଛି ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । ମାତ୍ର କେତୋଟି ଦଶକ ପୂର୍ବରୁ ଅମରୀ ଗଛକୁ ମହା ସମାରୋହରେ ଆମେରିକାକୁ ଆଣି ଏ ଦେଶର ମୃତ୍ତିକା କ୍ଷୟ ପ୍ରତିରୋଧପାଇଁ ତଥା ଜମିର ଉର୍ବରତା ବଢ଼ାଇବାପାଇଁ ଯେଉଁ ଘଟାଟୋପ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥିଲା ଏବେ ତାହାର ବିଲୋପ ସାଧନ ପାଇଁ ଲକ୍ଷ ଲକ୍ଷ ଟଙ୍କା ବ୍ୟୟ କରାଗଲେ ମଧ୍ୟ ତାହାର ବିନାଶ ଘଟୁନାହିଁ । ଓଲଟି ତାହା ସମସ୍ୟାର ବୋଝ ହୋଇ ରହିଗଲା ସବୁଦିନପାଇଁ । ଠିକ୍ ସେମିତି ଯେଉଁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚେତନାକୁ ନୂତନତାର ଦ୍ୱାହି ଦେଇ ଏ ଦେଶର ମାଟି ପାଣି ପବନରେ ବପନ କରାଯାଇଥିଲା ଏବେ ସ୍ୱଦେଶୀ ଆନ୍ଦୋଳନରେ ଟୋଟାଲ୍ ଥିଏଟର, ଫୋକ୍ ଫର୍ମ ଓ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଆବେଗମୟତା ଦେଇ ଏ ଚାରା ଗଛକୁ ଯେତେ ଟେକିଲେ ବି ତାହା ଆଉ ସହଜେ ଉଧଉ ନାହିଁ । ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟକାର ଆଜି ତାର ହଜରେ ବସିଥିବା ବାଡ଼ିଟିକୁ ଖୋଜୁଛି ଅନ୍ଧଭଳି । ହେଲେ ଏବେ ତା ହାତକୁ ବାଡ଼ିଟି ଧରେଇ ଦେବା ତ ଦୂରର କଥା, ତା କଥାକୁ କେହି ବିଶ୍ୱାସ କରୁ ନାହାନ୍ତି ।

ଦିନେ କିନ୍ତୁ ଏହି ବିଦେଶୀ ନୂତନତାପାଇଁ ସେ ଉଚ୍ଛ୍ୱସିତ ପ୍ରଶଂସା ପାଇଥିଲା । ଏହା ତୁଳନାରେ 'ଅଶାନ୍ତ' (ପ୍ରାଣବନ୍ଧୁ କର), 'ଆଗାମୀ' (ମନୋରଂଜନ ଦାସ), 'ଏକ୍ ଦୁଇ ତିନି'(ବ୍ୟୋମକେଶ ତ୍ରିପାଠୀ), 'ଶବବାହକମାନେ' (ବିଜୟ ମିଶ୍ର), 'ସଂବିତ୍' (ଅକ୍ଷୟ କୁମାର ମହାନ୍ତି), 'ବେଗମ କୋଠି' (ସୁରେନ୍ ମହାନ୍ତି), 'ନାଲିପାନ ରାଣୀ କଳାପାନ ଟିକା' (ବିଶ୍ୱଜିତ୍ ଦାସ), 'ନରୋତ୍ତମ ଦାସ କହେ' (ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର), 'ଅଶୋକ ସ୍ତମ୍ଭ' (ଭଂଜ କିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକ), 'ଅର୍ଦ୍ଧାଙ୍ଗିନୀ' (ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ), 'ବାରବଧୂ' (କାର୍ତ୍ତିକ ଚନ୍ଦ୍ର ଘୋଷ), 'ବାଉଁଶ ରାଣୀ' (ଯଦୁନାଥ ଦାଶମହାପାତ୍ର), 'ଶବ ପଡିଛି'(ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ କୁମାର ରଥ), 'ରାଜହଂସ' (ରତ୍ନାକର ଚଇନି), 'ମୁଁ ଆମ୍ଭେ ଓ ଆମ୍ଭେମାନେ' (ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ), 'ସ୍ୱର୍ଗଦ୍ୱାର' (କାର୍ତ୍ତିକ ଚନ୍ଦ୍ର ରଥ), 'ରାତ୍ରିର ଦୁଇଟି ଡ଼େଣା' (ହରିହର ମିଶ୍ର) ଓ ଆହୁରି

ଅନେକ କୃତି ଏହି କାଳରେ ନୂତନ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ। ସ୍ଥାୟୀ ରଙ୍ଗଭୂମିକୁ ଛାଡ଼ି ସୌଖୀନ୍ ମଞ୍ଚରେ ଏହି ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଖୁବ୍ ଆକର୍ଷଣୀୟ ଢ଼ଙ୍ଗରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା। ଏସବୁ ନାଟକ ଗୋଟାଏ ସମୃଦ୍ଧ ପରଂପରାକୁ ଭାଙ୍ଗିଦେବା ପାଇଁ ବେଶିକାଳ ନେଇ ନଥିଲା । କୌଣସି ନା କୌଣସି ଦିଗରୁ ଏ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ କିଛି କିଛି ନୂତନତା ଥିଲା। ତେଣୁ ଏସବୁକୁ ଗୋଟାଏ ବଡ଼ ମହାସମରର ପ୍ରସ୍ତୁତି ପର୍ବ ବା ପରୀକ୍ଷାଗାରର ରିଥାଇ୍ ବୋଲି ଧରିନେବା ସ୍ୱାଭାବିକ ଘଟଣା ଥିଲା। ଏଇଠି ପୁଣି ଥରେ ସ୍ମରଣ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ଏ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଗୋଟାଏ ଆଦର୍ଶରେ ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇଥିବା କୌଣସି ଆନ୍ଦୋଳନର ଆୟୁଧ ହୋଇନାହାନ୍ତି ବରଂ ସ୍ରଷ୍ଟାର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ନବ ନବ ଉନ୍ମେଷଶାଳିନୀ ପ୍ରଜ୍ଞାର ଇସ୍ତାହାର ହୋଇଛନ୍ତି । ଫଳତଃ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ପ୍ରତିବେଶୀ ସାହିତ୍ୟର 'ନବନାଟ୍ୟ- ଆନ୍ଦୋଳନ' ସ୍ଲୋଗାନ ଶୁଣି ଏଗୁଡିକୁ ତାହାର ପ୍ରତିନିଧି ବୋଲି କହି ଦିଆଯାଇଛି।

ତଥା କଥିତ ନବନାଟ୍ୟ-ଆନ୍ଦୋଳନର ନୂତନ ପ୍ରସ୍ତରେ ଓଡ଼ିଆ ପାଠକ ଓ ଦର୍ଶକମାନେ କିନ୍ତୁ ଭିନ୍ନ କଥା ଦେଖିବାକୁ ପାଇଛନ୍ତି । ଆଙ୍ଗିକର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଆତ୍ମରାଜ୍ୟରେ ଆଣିଛି ଅଭୂତପୂର୍ବ ପରିବର୍ତ୍ତନ। ବିଦେଶୀ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ହତାଶା ସ୍ୱଦେଶୀ ଅର୍ଥନୀତିକ ହାତାଶର ହାତଧରି ସଙ୍ଗାତ ବସିଛି। ଭାରତୀୟ ମଣିଷକୁ ଆନ୍ତର୍ଜାତିକ ମଣିଷ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ଦିଗରେ ଏହି ସୂକ୍ଷ୍ମ ଭାବସତ୍ତାଟି ଚମତ୍କାର ଭାବେ କାମ କରିଛି। ଭାରତୀୟ ମଣିଷ ବାହ୍ୟ ଜଗତର ବସ୍ତୁବାଦୀ ପ୍ରଭାବ ସହିତ ଅନ୍ତର୍ଜଗତର ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ତୁଳନା କରିଛି। ହଜାର ହଜାର ବର୍ଷର ସମୃଦ୍ଧ ସାଂସ୍କୃତିକ ଧାରା ଓ ବିଶ୍ୱାସବୋଧ ଆକସ୍ମିକ ଭାବେ, ପବିତ୍ର ଗଙ୍ଗାଜଳ ଆବର୍ଜନାମୟ ମନେ ହେଲା ଭଳି, ମୂଲ୍ୟହୀନ ମନେ ହୋଇଛି। ଅର୍ଥନୀତିର ଘୋଡ଼ାଦୌଡ଼ରେ ସେ ସାମିଲ ହୋଇ ଯାଇଛି। ସାଂପ୍ରତିକ ମଣିଷପାଇଁ ସାମଗ୍ରିକ ସମାଜର ସମସ୍ୟା ଅପେକ୍ଷା ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଜୀବନର ସମସ୍ୟା ବିରାଟ ମନେ ହୋଇଛି। ଯୁଗ ଯୁଗର ସାମାଜିକ ମଣିଷଟି ଗୋଟିଏ ନିଃସଙ୍ଗ ବ୍ୟକ୍ତି ମଣିଷରେ ପରିଣତ ହୋଇଯାଇଛି। ମଣିଷର କାମନାରେ ତ ଅନ୍ତ ନଥାଏ। ତେଣୁ ସେ କାମନାର ଭାରବାହୀ ପଶୁଟିଏ ପାଲଟି ଯାଇଛି। କ୍ରମଶଃ ବାହ୍ୟ ଜଗତର ଅସାରତା ଓ ଅନ୍ତର୍ଜଗତର ଅସହିଷ୍ଣୁତା ମଣିଷର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସ୍ୱାଧୀନତାକୁ ଅପହରଣ କରିନେଇଛି। ପରିଣାମରେ ସେ ନିଜର ପରିଚୟ ଜାଣିବପାଇଁ ବଡ଼ ବିଚିତ୍ର ଢ଼ଙ୍ଗରେ ଅନ୍ତହୀନ ଅନ୍ୱେଷା ଆରମ୍ଭ କରି ଦେଇଛି।

ଏହି ପଟ୍ଟଭୂମିରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ଯେଉଁ ବିଭବଶାଳୀ ସାହିତ୍ୟ କୃତି ସବୁ ମୁହଁ ଦେଖାଇଛନ୍ତି ତାହା ପାଠକ ଓ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ବିଶେଷ ପ୍ରଭାବିତ କରିପାରି ନାହାନ୍ତି । ଏସବୁ ନାଟକଠାରୁ ନିରାପଦ ଦୂରତ୍ୱରେ ରହି ପ୍ରଶଂସା କରାଯାଇଛି। ମାତ୍ର ଆତ୍ମିକ ନିବିଡ ସଂପର୍କରେ ବାନ୍ଧି ରଖା ହୋଇପାରି ନାହିଁ। ସାହିତ୍ୟିକ କଳାକୃତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଶ୍ରୀବୃଦ୍ଧି କରିଛନ୍ତି। ମାତ୍ର ମୁମୂର୍ଷୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚପାଇଁ ଏମାନେ ମୃତ୍ୟୁର

ଘଣ୍ଟି ବଜାଇ ଦେଇଛନ୍ତି। କଳାପ୍ରେମୀ ଓଡ଼ିଆ ଦର୍ଶକ/ପାଠକ ପ୍ରାଣରେ କୋକୁଆ ଭୟ ସଂଚାର କରି ଦେଇଛନ୍ତି ଚିରକାଳ ପାଇଁ । ମଞ୍ଚ ବିମୁଖ ଦର୍ଶକ ଆଉ ମଞ୍ଚକୁ ଆସି ନିଜ କଳା-ପ୍ରେମିତାର ପରିଚୟ ଦେବା ଲାଗି ଉଚିତ ମନେ କରିନାହାନ୍ତି। ଛିନ୍ନମୂଳ ଆଦର୍ଶକୁ ସେମାନେ ଟାରାଗଛଟିଏ କରି ତା ମୂଳରେ ପାଣି ଦେବାକୁ ଅନାବଶ୍ୟକ ମନେ କରିଛନ୍ତି । କୃତି ଓ କୀର୍ତ୍ତିର କୋଣାର୍କ ରୂପେ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ଏହି ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଏକାଧିକ ବାର ଓଡ଼ିଶାର ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଅଞ୍ଚଳରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇପାରି ନାହିଁ। ତାହା କେବଳ ସାହିତ୍ୟ-ପରିବାରର ମହାର୍ଘ ସଂପତ୍ତି ହୋଇ ରହିଯାଇଛି। ଦିନେ କିନ୍ତୁ ଓଡ଼ିଶାରେ ଏଭଳି କୌଣସି ନାଟ୍ୟକାର ନଥିଲେ ଯିଏ ସେହି ଢ଼ାଞ୍ଚାରେ ନାଟକଟିଏ ଲେଖିବାର ପ୍ରୟାସ କରି ନଥିଲେ। ଅବଶ୍ୟ ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ ଓ ଭଂଜକିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ଭଳି ପ୍ରବୀଣ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏହାର ବ୍ୟତିକ୍ରମ ଥିଲେ।

ମନୋରଂଜନ ଦାସଙ୍କୁ ଓଡ଼ିଆ ନବନାଟ୍ୟ-ଧାରାର କର୍ଣ୍ଣଧାର କୁହାଯାଇଛି। ଆସ୍ତେ ଆସ୍ତେ ଅନେକ ନୂତନ ଚିନ୍ତା-ଚେତନାକୁ ସେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ସ୍ଥାନ ଦେଇଛନ୍ତି। ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଉଦ୍ଭଟ ଭାବ-ଭାବନାରେ ସେ ନବନାଟକୁ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ବିଶ୍ୱ ଚେତନାରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିଛନ୍ତି । ପରବର୍ତ୍ତୀ ପୀଢ଼ିର ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ତାଙ୍କ ସହିତ ସମତାଳ ଦେଇ ଆଗେଇ ଯିବାପାଇଁ ଆହ୍ୱାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ବୃହତ୍ତର ଜନସମାଜ ପ୍ରାଣରେ କଳାପ୍ରେମ ଜାଗରଣ କରାଇ ସେମାନଙ୍କୁ ସାଙ୍ଗରେ ନେବାର ମହାମନ୍ତ୍ରଟି ତାଙ୍କୁ ଜଣା ନଥିବାରୁ ସେ ସେହି ଦିଗଟିକୁ ଉପେକ୍ଷା କରି ଯାଇଛନ୍ତି। ଫଳରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ପୀଢ଼ିର ନବ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଏ ରାସ୍ତାରେ ଆଗେଇ ଆସିବାପାଇଁ ସାହସ କୁଳାଉ ନାହିଁ। ସେମାନେ ଆଧୁନିକ କବିର ଦୁର୍ବୋଧ ଅପନିନ୍ଦାକୁ ନିଜ ମଥାରେ ଲଦି ନାଟ୍ୟକାର ହେବାକୁ ଚାହୁଁନାହାନ୍ତି। ସମ୍ଭବତଃ ଅପେକ୍ଷା ରଖିଛନ୍ତି - ଏ ଗୋଳିଆ ପାଣି ଟିକେ ସ୍ଥିର ହୋଇଯାଉ। ତେଣୁ ସାମାଜିକ ଜୀନଧାରାରେ ଓ ପରଂପରାର ପଥରେ ପ୍ରଚାରିତ ହୋଇଥିବା ନାଟ୍ୟକାର ଆଜି ନିରସ୍ତ୍ର ସୈନିକ ଭଳି ଅବସ୍ଥାକୁ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରୁଛି। କିଛି ଗୋଟାଏ ନୂଆ କାମ ଆରମ୍ଭ କରିବା ପୂର୍ବରୁ ସେ ସାଂପ୍ରତିକ ପାଣିପାଗକୁ ଅପେକ୍ଷା କରୁଛି। ଗତକାଲିର ସମୃଦ୍ଧ ତଥା ବହୁ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ପରଂପରାର ଦୂରବସ୍ଥା ଦେଖି ନୂତନ ପରଂପରାଟିଏ ସୃଷ୍ଟି କରିବାପାଇଁ ସେ ଉପାୟ ଚିନ୍ତା କରୁଛି। ଇଲେକ୍‌ଟ୍ରୋନିକ ଗଣମାଧ୍ୟମର ପ୍ରତିଯୋଗିତାରେ ଏଇ ଜୀବନ୍ତ କଳାକୁ ଜିତାପଟ ଦେବାପାଇଁ ଉତ୍ତମ ପନ୍ଥା ଖୋଜୁଛି। ଈଶ୍ୱର କରନ୍ତୁ - ଏ ଅନ୍ୱେଷାରେ ସେମାନେ ସଫଳ ହୁଅନ୍ତୁ।

ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ମହାକାବ୍ୟିକଧାରା

ଡ. ନୀଳାଦ୍ରିଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ

ମହାକାବ୍ୟିକ (Epic) ନାଟ୍ୟରୀତି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶାଗତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଭାରତବର୍ଷର ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ବହୁ ବର୍ଷଧରି ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ସମର୍ଥ ହୋଇଛି । ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟକାର ଓ ନାଟ୍ୟପ୍ରେମୀମାନଙ୍କର ନୂତନତ୍ୱର ଅନ୍ୱେଷଣ ଓ ବିଶ୍ୱଚେତନା ଗ୍ରହଣ ଉନ୍ମୁଖତା ଏହାର କାରଣ । ନିରାଶ୍ୟବାଦ ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ ନାଟ୍ୟଧାରାକୁ ପରାଭୂତ କରି ଆଶାବାଦୀ ଏପିକ୍ ନାଟ୍ୟଧାରା ସହଜରେ ବହୁକାଳବ୍ୟାପୀ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ଅସପତ୍ନ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭ କରିଆସିଛି । ଭାରତବର୍ଷର ଏହି ଧାରାର ପ୍ରବାହ ଏବେ ମଧ୍ୟ ବହୁ ପରିମାଣରେ ଅବ୍ୟାହତ ।

ସୁଖର କଥା ଯେ ଆଉ ଏକ ନୂତନ ନାଟ୍ୟରୀତିରେ ପରୀକ୍ଷାନିରୀକ୍ଷା ଲାଗି ଭାରତରେ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଉନ୍ମୁଖ ଥିବାବେଳେ ଏପିକ୍‌ଧାରାଟି ମ୍ଳାନ ହୋଇ ନାହିଁ ବରଂ ଏହି ଧାରାର ଅନୁସରଣରେ ନୂତନ ଗତି ପ୍ରବର୍ତ୍ତନର ପ୍ରୟାସ କରାଯାଇଛି । ବାଦଲ ସରକାରଙ୍କ ଥାର୍ଡଥିଏଟର ଏହାର ଏକ ଜ୍ୱଳନ୍ତ ଉଦାହରଣ । ମହାନ ଜର୍ମାନ ନାଟ୍ୟକାର ବୋର୍ଟୋଲ୍‌ଡ଼ ବ୍ରେଖ୍‌ଟ୍ (Bertolt Brecht) ମହାକାବ୍ୟିକ ନାଟ୍ୟଧାରାର ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ ଭାବେ ଆଜି ବିଶ୍ୱବିଶ୍ରୁତ । ଏହି ନାଟ୍ୟଧାରା କେବଳ ଉଦ୍‌ଭଟ ନୁହେଁ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭସ୍କିଙ୍କ ସଂଯୁକ୍ତୀକରଣ (Identification) ପ୍ରକ୍ରିୟାର ମଧ୍ୟ ବିରୋଧ କରେ ।

ମହାକାବ୍ୟର ମୂଳଲକ୍ଷଣ ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମିତା । ମହାକାବ୍ୟିକ ବର୍ଣ୍ଣନା କ୍ରମାନ୍ୱୟରେ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ନାଟକୀୟ ଦୃଶ୍ୟପଟ ଆମ ଆଗରେ ଉନ୍ମୋଚନ କରିଥାଏ । ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଭାରତୀୟ ମହାକାବ୍ୟ ମହାଭାରତରେ ସଂଜୟ ଏକ ବର୍ଣ୍ଣନାକାରୀ ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଧୃତରାଷ୍ଟ୍ର ଶ୍ରୋତା-ଦର୍ଶକ । ସଞ୍ଜୟଙ୍କ ବର୍ଣ୍ଣନା ଭିତରେ ଏକ ଏକ ନାଟକୀୟ ଘଟଣା ଆମର ମାନସ ଚକ୍ଷୁରେ ଉଦ୍‌ଭାସିତ ହୋଇ ଉଠେ । ଆମେ ନାଟ୍ୟଦର୍ଶନର ରସାନନ୍ଦ ଲାଭକରୁ । ମହାକାବ୍ୟିକ ନାଟ୍ୟରୀତିରେ ମହାକାବ୍ୟର ଏହି ଗୁଣଟି ମୁଖ୍ୟତଃ ଅନୁସୃତ । କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରା ନାଟକରେ ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମିତାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରେ ନାହିଁ । ବର୍ଣ୍ଣନା ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ । ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଘଟଣାର ଉପସ୍ଥାପନା । କୌଣସି କଥା ବର୍ଣ୍ଣନା କରି କହିଦେବାର କ୍ଷମତା ନାଟ୍ୟକାରର ନାହିଁ । ସେ ତାର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ପରୋକ୍ଷ ଭାବେ ପ୍ରକାଶ କରେ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷେ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଗଣ ହିଁ ଲେଖକର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରନ୍ତି । ବ୍ରେଖ୍‌ଟ୍ କିନ୍ତୁ ମୂଳନାଟ୍ୟରୀତିର ବ୍ୟତିକ୍ରମ ଘଟାଇ ନାଟକକୁ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ କରାଇଲେ ।

ଏପିକ୍ ନାଟକରେ ବର୍ଣ୍ଣନାକାରୀ ଚରିତ୍ରର ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ରହିଛି । ଏଥିରେ ଘୋଷକ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ କିମ୍ବା ଅନ୍ତରାଳ ଘୋଷଣା ବା ପ୍ଲାକାର୍ଡ ସାହାଯ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ର ସଂପର୍କରେ ସୂଚନା ବା ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରଦାନ କରାଯାଇପାରେ । ଘୋଷଣାକାରୀ ଚରିତ୍ରଟି ଆମର ପାରମ୍ପରିକ ଲୋକନାଟ୍ୟର ମଉସା, ଭଲଲୋକିଆ, ଦୁଆରୀ, ଡଗର ପରି ଦର୍ଶକ ସହିତ ସଂଯୋଗ ସ୍ଥାପନ କରିଥାଏ । ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶରେ ଆବିର୍ଭୂତ ହୋଇ ଘୋଷଣାକାରୀ ନାଟ୍ୟଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ର ସଂପର୍କରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଅବହିତ କରିବା ପରେ ନାଟ୍ୟ ଘଟଣାଟି ପାତ୍ର ପାତ୍ରୀମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ହୁଏ । ଏହା ଫଳରେ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରବାହ ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନ ନ ରହି ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼େ । ନାଟ୍ୟମୋହ (empathy) କ୍ଷୁର୍ଣ୍ଣ ହୁଏ । ଦର୍ଶକର ରସାଭିଭୂତ ଅବସ୍ଥା ବାରମ୍ବାର ଭାଙ୍ଗିଯାଏ । ବ୍ରେକ୍ଟ୍ କହିଛନ୍ତି - ଦର୍ଶକ ନାଟ୍ୟମୋହଗ୍ରସ୍ତ ହୋଇଥିବା ସମୟରେ ମଞ୍ଚକୁ ବାସ୍ତବଜୀବନ ବୋଲି ମନେ କରିନିଏ । ନାଟ୍ୟ ଘଟଣାର ପ୍ରବାହରେ ନିଜକୁ ନିମଜ୍ଜିତ କରିଦିଏ । ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟାଟି ରସାନୁଭୂତି ଭିତରେ ତା ମନରେ ଆଲୋଡନ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରେ ନାହିଁ । ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟା ସହିତ ପରିଚିତ କରାଇଦେବା ବା ଏ ସଂପର୍କରେ ଦର୍ଶକକୁ ସଚେତନ କରାଇଦେବା ହେଉଛି ଏପିକ୍ ନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ଏପିକ୍ ନାଟକ ଦର୍ଶକକୁ ନାଟ୍ୟମୋହଗ୍ରସ୍ତ ବା ନାଟ୍ୟରସ ନିମଜ୍ଜିତ ନ କରାଇ ତାକୁ ସାମାଜିକ ଅବସ୍ଥା ସଂପର୍କରେ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଥାଏ । ଏହା ଯଥାର୍ଥରେ ବିଦ୍ୟାଳୟର କାର୍ଯ୍ୟକରେ । ବ୍ରେଖ୍‌ଟ୍ କହିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟଶାଳା ମନୋରଞ୍ଜନଶାଳା ନ ହୋଇ ପାଠଶାଳା ହେବା ଉଚିତ । ଏପିକ୍ ନାଟକରେ ଚିତ୍ତବିନୋଦନ ଅପେକ୍ଷା ଶିକ୍ଷାଦାନ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏହାକୁ ସେ ସମାଜ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଅସ୍ତ୍ର ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଲୋକଶିକ୍ଷା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଯୋଗୁଁ ହିଁ ନାଟକ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ହେବା ଉଚିତ । ମୁଖ୍ୟତଃ ବର୍ଣ୍ଣନା ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରତିଟି ଦର୍ଶକକୁ ସମସ୍ୟା ସହ ନିବିଡ଼ ଭାବେ ପରିଚିତ କରାଇବାକୁ ପଡ଼େ । ଫଳରେ ସେ ତାର ନିତି ଦେଖି ନ ଦେଖୁଥିବା ସମସ୍ୟା ସଂପର୍କରେ ସଚେତନ ହୋଇପାରେ, ସମାଧାନର ଉପାୟ ଖୋଜେ ।

ଏପିକ୍ ନାଟକର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ସଂପର୍କରେ ଆଲୋଚନା ବେଳେ ଏହାର ଆଙ୍ଗିକ ଓ ଆତ୍ମିକ ଦିଗ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରିବାକୁ ହେବ । ଏପିକ୍ ନାଟକର ଆଙ୍ଗିକ ହେଉଛି (Alienation) ବା ବିଯୁକ୍ତିକରଣ ଏବଂ ଆତ୍ମିକ ହେଉଛି Sovealistic Realism ବା ସମାଜ ବାସ୍ତବବାଦ ।

ବ୍ରେଖ୍‌ଟ୍ ହେଉଛନ୍ତି Theory of Alientation ବା ବିଯୁକ୍ତିକରଣ ପ୍ରକ୍ରିୟାର ପ୍ରବକ୍ତା । ତାଙ୍କର ମତ ଥିଲା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବାସ୍ତବ ଜଗତର ଏକ ଅଂଶ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା କୌଣସି ସମସ୍ୟାର ଉପସ୍ଥାପନ ନାଟକ । ପାରମ୍ପରିକ ଭାବେ ଦର୍ଶକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ

ନାଟକ ଦେଖିଲାବଳେ ନାଟ୍ୟମୋହ (Empathy) ଦ୍ୱାରା ଆଚ୍ଛନ୍ନ ହୋଇପଡ଼େ। ଏହାକୁ ରସାଭିଭୂତ ଅବସ୍ଥା କୁହାଯାଏ। ଏହି ଅବସ୍ଥାରେ ଦର୍ଶକ ନାଟ୍ୟକାହାଣୀ ସହିତ ନିଜକୁ ଭସାଇ ଦିଏ। ଉପସ୍ଥାପିତ ସମସ୍ୟା ପ୍ରତି ସଚେତନ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ। ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ରସାଭିଭୂତ ସର୍ବାଧିକ। ତେଣୁ ବ୍ରେଖ୍ଟ୍ ଆରିଷ୍ଟୋଟଲଙ୍କ ଟ୍ରାଜେଡି ତତ୍ତ୍ୱର ଘୋର ବିରୋଧୀ ଥିଲେ। ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ହୃଦୟକୁ ବେଶୀ ଭାବେ ଦ୍ରବୀଭୂତ କରୁଥିବାରୁ ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ କୌଣସି ସମସ୍ୟାର ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଇ ପାରେ ନାହିଁ ବା ଏହାର ସୂକ୍ଷ୍ମ-ବିଶ୍ଳେଷଣ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ। ନିର୍ଲିପ୍ତ ରହି ସମସ୍ୟାର ଗୁରୁତ୍ୱ ଉପଲବ୍ଧି କରିବା ଦର୍ଶକପକ୍ଷେ ସମ୍ଭବ ହୁଏ ନାହିଁ।

ଆଲିଏନେସନର ମୂଳକଥା ହେଲା ମଞ୍ଚମାୟାରେ ଆତ୍ମବିସ୍ମୃତ ନ ହୋଇ ଦର୍ଶକ ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଅନୁଭବ କରିବ ଯେ ସେ କେବଳ ଅଭିନୟ ହିଁ ଦେଖୁଛି। ଫଳରେ ନାଟ୍ୟରସାନୁଭୂତିଠାରୁ ଦୂରରେ ରହି ସମାଜର ଅସଙ୍ଗତି, ପ୍ରବଂଚନା ଓ ସ୍ୱବିରୋଧ ଗୁଡ଼ିକୁ ସେ ଗଭୀର ଭାବେ ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରିବ । ଦର୍ଶକର ଚେତନାକୁ ସତତ ଜାଗ୍ରତ ରଖିବା ଥିଲା ବ୍ରେଖ୍ଟ୍‌ଙ୍କ ନାଟ୍ୟଧର୍ମ। ଏକାତ୍ମତା ବା ଏମ୍ପ୍ୟାଥି ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକର ମଂଚ ସହଯୋଗ ସ୍ଥାପିତ ହୁଏ। ଗତାନୁଗତିକ ଅଭିନୟ ପଦ୍ଧତିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି ଏମ୍ପ୍ୟାଥି ସୃଷ୍ଟିକରିବା। କିନ୍ତୁ ଆଲିଏନେସ୍‌ନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ। ବ୍ରେଖ୍ଟ୍‌ଙ୍କ ମତରେ ଅଭିନେତାର କାର୍ଯ୍ୟ ଅନୁଭୂତିର ପ୍ରକାଶ ନୁହେଁ ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟି ଭଙ୍ଗିର ପ୍ରକାଶ। ତେଣୁ ଅଭିନେତା ଦର୍ଶକକୁ ମୋହାଚ୍ଛନ୍ନ ନ କରାଇ ମୋହମୁକ୍ତ କରିବ। ଅଭିନେତା ଦର୍ଶକ ନିକଟରେ ନାଟ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ଏପରିଭାବେ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବ ଯେ ଦର୍ଶକ ଯେପରି ଅଭିନେତା ଓ ତାର ଅଭିନୟକୁ ବାସ୍ତବ ବା ସତ୍ୟ ବୋଲି ଭାବିବନାହିଁ। ଅଭିନୟରେ ମାୟାସୃଷ୍ଟି ଲାଗି ପ୍ରୟାସ କରାଯିବ ନାହିଁ। ଫଳରେ ଅଭିନୟ ଉପସ୍ଥାପିତ ଘଟଣାଟି ସାମାଜର ଏକ ବାସ୍ତବ ସତ୍ୟ ଘଟଣାର ବର୍ଣ୍ଣନା ବୋଲି ମନେ ହେବ।

ସାଂପ୍ରତିକ ଜଗତରେ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସମସ୍ୟା ଗୁଡ଼ିକୁ ଏପିକ୍‌ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକର ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରାଇବା ଉଚିତ। ଫଳରେ ଏହାର ସମାଧାନ ଲାଗି ଦର୍ଶକମନରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି ହେବ। ମହାକାବ୍ୟ ରୀତିରେ ବର୍ଣ୍ଣନା ମାଧ୍ୟମରେ ପରିବେଷଣ ଏବଂ ସମାଜର ବିଭିନ୍ନ ବାସ୍ତବ ଦିଗ ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବ୍ରେଖ୍ଟ୍‌ଙ୍କ ନାଟ୍ୟରୀତି ଏପିକ୍ ରିଏଲିଜମ୍ ଭାବରେ ଆଖ୍ୟାୟିତ। ମହାକାବ୍ୟର କବି ନିର୍ଲିପ୍ତ ରହି ଏକ ବ୍ୟାପକ ବିଷୟର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେଇଥାଏ। ବ୍ରେଖ୍ଟ୍‌ଙ୍କ ଏପିକ୍ ଥିଏଟର୍‌ରେ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଭାବେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରି ସମାଜର ଏକ ବ୍ୟାପକ ଓ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାର ଉପସ୍ଥାପନ କରେ। ଅଭିନୟ ଏକ ବାସ୍ତବ ଘଟଣାର ଜୀବନ୍ତ ଅନୁକରଣ ବୋଲି ମନେ ହୁଏ ନାହିଁ। ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ବର୍ଣ୍ଣନା

ଗୁଡ଼ିକୁ ଜୀବନ୍ତ ଓ ପ୍ରଭାବପୁଷ୍ଟ କରିବା ପାଇଁ ଯେପରି ବିଭିନ୍ନ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କର ଆବିର୍ଭାବ ଘଟେ। ଦର୍ଶକର ନାଟ୍ୟମୋହ ଭାଙ୍ଗିଦେବା ପାଇଁ ଘୋଷକ ବା ବର୍ଣ୍ଣନାକାରୀ ଚରିତ୍ରର ଆବିର୍ଭାବ ମଝିରେ ମଝିରେ ଘଟେ। ସେ ଅଭିନୀତ ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ର ଉପରେ ତାର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ବା ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରଦାନ କରେ ପୁଣି ଭବିଷ୍ୟତ ନାଟ୍ୟ ଘଟଣାର ସୂଚନା ଦିଏ। ତା ପରେ ସେହି ଘଟଣାଟି ଅଭିନୀତ ହୁଏ। ଅଭିନୟ ଅଂଶଟିରେ ହିଁ କେବଳ ଅଭିନେତା କଳାସୃଷ୍ଟିର ସୁଯୋଗ ପାଏ। ଅଭିନୟ ପୂର୍ବରୁ ଓ ପରେ ତାକୁ ବର୍ଣ୍ଣନାକାରୀର ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ପଡ଼ିପାରେ। ନିଜର ପରିଚୟ ନିଜକୁ ଦେବାକୁ ପଡ଼ିପାରେ ଆମର ଦଣ୍ଡନାଟ ଓ ସୁଆଙ୍ଗ ପରି।

ମହାକାବ୍ୟ ବା ଏପିକ୍ ବର୍ଣ୍ଣନା ମୂଳକ କାବ୍ୟ (Narative Poetry) । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ମହାକାବ୍ୟର ଆଖ୍ୟାନ ବୀଣା ସାହାଯ୍ୟରେ ଗାନ କରାଯାଉଥିଲା ବା ପରିବେଷଣ କରାଯାଉଥିଲା। ଏହା ଥିଲା ଶ୍ରାବ୍ୟ କାବ୍ୟ। କିନ୍ତୁ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟରେ ଅଭିନୟ ଦ୍ୱାରା ମହାକାବ୍ୟର ଆଖ୍ୟାନ ଅଂଶ ପରିବେଷିତ ହେଉଥିଲା। ନାଟକ କେବଳ ଅଭିନୟ ଭିତରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ନୁହେଁ। ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟକାରର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ଲାଗି ଏହାର ଯଥେଷ୍ଟ ସ୍ୱାଧୀନତା ରହିଛି। ଅଭିନେତା ଅଭିନେତ୍ରୀମାନେ ନାଟକରେ ଘୋଷଣା କରିପାରନ୍ତି, ଗୀତ ଗାଇ ପାରନ୍ତି, ଗଳ୍ପ କହିପାରନ୍ତି, ବକ୍ତୃତା ଦେଇପାରନ୍ତି, ଗଦ୍ୟପଦ୍ୟଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ଉଚାରଣ କରିପାରନ୍ତି କିମ୍ବା ଅଭିନୟ କରିପାରନ୍ତି । କଥା, ଗୀତ, ଅଭିନୟ, ଘୋଷଣା, ପ୍ରାଚୀର ପତ୍ର ପ୍ରଭୃତି ସାହାଯ୍ୟରେ ଗୋଟିଏ କାହାଣୀକୁ ମହାକାବ୍ୟପରି ବିବୃତ କରିପାରନ୍ତି । ମହାକାବ୍ୟରୀତିରେ କାହାଣୀକୁ ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଯାଏ ବୋଲି ଏହି ନାଟ୍ୟଧାରାକୁ ଏପିକ୍ ଥିଏଟର କୁହାଯାଏ। ଏହି ବହୁମୁଖୀ ଥିଏଟର ପ୍ରାଚୀନ ବା ଆଧୁନିକ ମଞ୍ଚକଳାର ସମନ୍ୱୟରେ ଗଠିତ। ବ୍ରେଖ୍ଟ ଏହାକୁ ଲୋକଶିକ୍ଷା ଓ ଗଣଜାଗରଣର ମାଧ୍ୟମ ଭାବେ ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ। ଏହି ନାଟ୍ୟରୀତିରେ ସାମସାମୟିକ ଜୀବନ୍ତ ଘଟଣାବଳୀ ଉପସ୍ଥାପିତ ହେଉଥିବାରୁ ଏହାକୁ ଜୀବନ୍ତ ସମ୍ବାଦପତ୍ର (Living Newpaper) ଭାବେ ନାମିତ କରିଥିଲେ। କିନ୍ତୁ ଏକ ବିଶେଷ ଘଟଣା ବା ସମସ୍ୟାର ପରିବେଷଣରେ ନାଟ୍ୟଧର୍ମିତାର ଅଭାବ ନଥିଲା।। ଏହି ନାଟ୍ୟରୀତିର ପ୍ରୟୋଗକାରୀମାନେ ଗୋଟିଏ ସାମାଜିକ, ଅର୍ଥନୀତିକ ବା ରାଜନୀତିକ ସମସ୍ୟାକୁ ଉପଯୁକ୍ତଭାବେ ଦର୍ଶକଙ୍କର ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରାଇବା ପାଇଁ ଯେ କୌଣସି ପଦ୍ଧତି ବା ଉପାଦାନର ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ। ଏପିକ୍ ନାଟକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସହିତ ଉପଯୁକ୍ତ ଭାବରେ ସଂଯୋଗ ସ୍ଥାପନ ଲାଗି ଲୋକନାଟକ, ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଆଧୁନିକ ନାଟକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମସ୍ତ ନାଟକରୁ ସହଜଗ୍ରାହ୍ୟ ଉପାଦାନମାନ ସଂଗ୍ରହ କରିଛି।

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱାତ୍ମକ ବସ୍ତୁବାଦରେ ବିଶ୍ୱାସୀ ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ଏକ ଶ୍ରେଣୀଶୋଷଣମୁକ୍ତ ନୂତନ ସମାଜଗଠନର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିଥିଲେ। ତେଣୁ ସମାଜର ଅସଙ୍ଗତି ଓ ସ୍ୱବିରୋଧକୁ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା ଲାଗି ସେ ଦୃଢ଼ପ୍ରତିଜ୍ଞ ହୋଇଥିଲେ । ଗତାନୁଗତିକ ନାଟକରେ ଦର୍ଶକ କେବଳ ସମାଜର ବାହ୍ୟରୂପଟି ଦେଖେ, ରସାଭିଭୂତ ଅବସ୍ଥାରେ ଏହାର ଆନ୍ତରୀଣ ରୂପଟିର ଭୟଙ୍କରତାକୁ କଳନା କରିପାରେ ନାହିଁ। ବାହାରର ଆଲୋକ ଅପେକ୍ଷା ଭିତରର ଅନ୍ଧକାର ଅନେକ ବେଶି। ସାମାଜିକ ଅନ୍ୟାୟ, ଅବିଚାର, ଶୋଷଣ, ଅତ୍ୟାଚାର ଓ ବିଭେଦର ସ୍ୱରୂପକୁ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରି ଜନସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ନାଟକର କାର୍ଯ୍ୟ। ଦର୍ଶକ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟକୁ ଆସିବା ଭିତରେ ସାମାଜିକ ଦାୟିତ୍ୱକୁ ଏଡ଼ାଇ ଦେଇ ପାରିବ ନାହିଁ କିମ୍ବା ବାସ୍ତବ ଜଗତଠାରୁ ଭିନ୍ନ ହୋଇ ପାରିବନି।

ରିଆଲିଜିମ୍ ସଂପର୍କରେ ବ୍ରେଖ୍‌ଟ୍‌ଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣଥିଲା ବ୍ୟାପକ ଓ ରାଜନୈତିକ। ସେ ଘୋଷଣା କରିଥିଲେ ଯେ ଶିଳ୍ପକ୍ଷେତ୍ରରେ ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ବ୍ୟାପକ ପ୍ରତିଫଳନ ହେଉଛି ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ ରିଆଲିଜିମ୍। ଏହା ସମାଜର ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିବ। ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱାତ୍ମକ ବସ୍ତୁବାଦ ହେବ ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ ରିଆଲିଜିମ୍ ଶିଳ୍ପଚେତନାର ମୁଖ୍ୟ ଉପାଦାନ। ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ ମନୁଷ୍ୟ ନିଜର ଶକ୍ତି ସଂପର୍କର ସଚେତନ ହୋଇ ପାରିବ। ଏହି ଚେତନା ଓ ଆତ୍ମଶକ୍ତିର ଆବିଷ୍କାରରୁ ଆମୋଦର ଉତ୍ପାଦନ ଘଟିବ। ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ନିଜର ଦୃଢ଼ ପ୍ରତ୍ୟୟକୁ ନାଟକମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ଗତାନୁଗତିକ ଥିଏଟର ଜନମଙ୍ଗଳ ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନର ବାର୍ତ୍ତା ଦେବା ଲାଗି ସଚେତନ ନୁହେଁ। ଏହି କଥା ଉପଲବ୍ଧି କରି ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ନିଜ ଥିଏଟରରେ ସାମାଜିକ ଅଙ୍ଗୀକାର ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି। ପ୍ରଚଳିତ ଶିଳ୍ପକଳାର ସାମ୍ରାଜ୍ୟ ଭାଙ୍ଗି ତାକୁ ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ କରିଛନ୍ତି । ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ ଇତିହାସ ଓ ସମୟ ସଚେତନତା ଅତ୍ୟନ୍ତ ତୀବ୍ର। ଅତୀତର ସମସ୍ତ ସ୍ଥିତିଶୀଳତାକୁ ଭାଙ୍ଗି ନୂତନଶୈଳୀ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରିବାରେ ଏ ସମାଜର ସମସ୍ତ ବୈଷମ୍ୟ ଓ ମିଥ୍ୟାର ଆବରଣ ଭାଙ୍ଗି ନୂତନ ପରମ୍ପରା ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ସେ ଥିଲେ ଅଗ୍ରଣୀ।

ନାଟକ କାଳ ସର୍ବସ୍ୱ ହୋଇପଡ଼ିଲେ, ତାହା ସହିତ ସାଧାରଣ ଜୀବନର ଯୋଗସୂତ୍ର ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼େ। ସାଧାରଣ ଜୀବନ ଉପରେ ଆଧାରିତ, ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କ ଲାଗି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଏବଂ ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ନାଟକ ହିଁ ଯଥାର୍ଥ ଗଣକଳା। ନାଟକ ପରି ଏକ ସାମୂହିକ କଳାକୁ ସବୁସମୟରେ ଜନ ସାଧାରଣଙ୍କ ଜୀବନ ସହିତ ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବରେ ଜଡ଼ିତ କରି ରଖିବା ଲାଗି ବ୍ରେଖ୍‌ଟ୍ ଆପ୍ରାଣ ଉଦ୍ୟମ କରିଥିଲେ। ପାରମ୍ପରିକ ରୀତିରେ ମଣିଷ ଜୀବନକୁ କଳାତ୍ମକ ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପନ ନ କରି ସେ ଜୀବନର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗ ପ୍ରତି ସ୍ପଷ୍ଟ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଛନ୍ତି। ଆଧୁନିକ ପୃଥିବୀର ଫାସିବାଦ, ହିଂସା, ବିଦ୍ୱେଷ,

ଯୁଦ୍ଧ ପ୍ରବଣତା, ଦୁଃଖ ନୈରାଶ୍ୟ, ଅତ୍ୟାଚାର, ଅବିଚାର, ଶୋଷଣ ନିପୀଡ଼ନ, ଦୁର୍ନୀତି, ବୁଭୁକ୍ଷା, କର୍ମହୀନତା ତାଙ୍କ ମନରେ ଦାରୁଣ ଆଘାତ ଦେଇଛି। ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାର ପୃଥିବୀର ଏଇ ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ ଗତି ଦେଖି ସୀମାହୀନ ନୈରାଶ୍ୟରେ ଜର୍ଜରିତ ହେଲାବେଳେ ବ୍ରେଖଟ ଏହା ଭିତରେ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସମ୍ଭାବନା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ତାକୁ ଆଶାର ବାଣୀ ଶୁଣାଇଛନ୍ତି । ଫଳରେ ତାଙ୍କ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ନାଟ୍ୟରୀତି ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଛି ଏକ ବିରାଟ ବିପ୍ଳବ।

ଏପିକ୍ ନାଟକର ତତ୍ତ୍ୱାଲୋଚନା ସମୟରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏପିକ୍ ନାଟ୍ୟଧାରା ସଂପର୍କିତ ଆଲୋଚନାର ଅବସର ନାହିଁ। ତଥାପି ସୂଚନାତ୍ମକ ଭାବରେ ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର ବାକ୍ୟରେ କୁହାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ 'ମହାନାଟକ', ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ 'ନନ୍ଦିକାକେଶରୀ', ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଜଣେ ରାଜାଥିଲେ', କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କ 'ବହ୍ନିମାନ', ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କ 'ଅଥଚ ଚାଣକ୍ୟ', ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କ, 'ଶୁଣପରୀକ୍ଷ ଦଣ୍ଡଧାରୀ', ବିଜୟ କୁମାର ଶତପଥୀଙ୍କ 'କଂସର ଆତ୍ମା', ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ଏଥୁଅନ୍ତେ', ପ୍ରସନ୍ନ କୁମାର ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଛଣମୂର୍ତ୍ତି', ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସଙ୍କ 'କାହ୍ନୁ', ନାରାୟଣ ସାହୁଙ୍କ 'ଆଶ୍ରା ଖୋଜି ବୁଲୁଥିବା ଇଶ୍ୱର' ଏବଂ ଲେଖକଙ୍କ 'ସ୍ୱର୍ଗାରୋହଣ' ଏହି ଜାତୀୟ ଏକ ଏକ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି।

ଓଡ଼ିଆ ଲୋକନାଟକ

ପଲ୍ଲୀଶ୍ରୀ ପଟ୍ଟନାୟକ

ଆଜିର କେବଲ୍ ଟିଭି ଓ ଇଣ୍ଟନେଟ୍‌ର ଯୁଗରେ ଓଡ଼ିଆ ଲୋକନାଟକର ସଂଜ୍ଞା, ସ୍ୱରୂପ ଓ ପରିସର ଖୋଜିବାର ପ୍ରୟାସ ଶତାବ୍ଦୀ, ଶତାବ୍ଦୀ ଧରି ନିଜର ମୂଳପିଣ୍ଡକୁ ଖୋଜିବାର ପ୍ରୟାସ ବୋଲି ଧରିବାକୁ ହେବ କାରଣ 'ଲୋକ' ଶବ୍ଦରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଯାଏ ଯେ ଏହା ମଣିଷର କଥା, ଜନଜୀବନର କଥା, ସାମାଜିକ ପ୍ରଥା ଚଳଣୀର କଥା ସର୍ବୋପରି ଧାର୍ମିକ ପରମ୍ପରାର କଥା ହିଁ ଯୁଗପତ୍ କହି ଆସିଛି। ଆଦିମ ମାନବ ପାଖରେ ଯେତେବେଳେ ମନୋରଞ୍ଜନର ସାମଗ୍ରୀ କିଛି ନଥିଲା, ଅକ୍ଲାନ୍ତ ପରିଶ୍ରମ କରି ଫେରୁଥିବା ସାଧାରଣ ମଣିଷଟିଏ ତାରି ସାଧନ ଓ ସାମର୍ଥ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ମନ ଭୁଲାଇବା ପାଇଁ ବିଭିନ୍ନ ଆୟୋଜନ କରିଥିଲା। ସେଥିରେ ଥିଲା ଗ୍ରାମ୍ୟ ନିରୀହତା, ଚଞ୍ଚଳତା, ସ୍ୱତଃସ୍ଫୁର୍ତ୍ତତା ତଥା ପାରସ୍ପରିକ ସଂପର୍କର ଅନନ୍ୟ ଅତୁଟ ବନ୍ଧନର କଥା। ଆଜିର ଜଟିଳ ଜୀବନ ସମୟର ସ୍ୱଳ୍ପତା ମଧ୍ୟରେ ମଣିଷ ଯେପରି ଅଣନିଶ୍ୱାସୀ ହୋଇପଡୁଛି ସେତେବେଳ ମୁକ୍ତି ସମୟର ରସ ଆସ୍ୱାଦନ କରି ସ୍ୱାଧୀନତାର ସମସ୍ତ ଶକ୍ତିକୁ ଉପଯୋଗ କରି ମଣିଷ ସେହିପରି ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ଓ ଶୃଙ୍ଖଳିତ ଜୀବନଯାପନ କରୁଥିଲା। ସେତେବଳେର ମୌଖିକ ସାହିତ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତିକୈନ୍ଦ୍ରିକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସେଥିରେ ସାବଲୀଳ ଭାବରେ ସାର୍ବଜନୀନ ଆବେଦନ ଓ ସାମାଜିକତା ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ଫୁଟିଉଠୁଥିଲା। ଗଛରେ ଫୁଲ ଫୁଟିବାର ସ୍ୱାଭାବିକତା ସହ ଗ୍ରାମ୍ୟ ଲଳନା ମୁଖରୁ ଝରି ଆସୁଥିବା ଆବେଗମୟ ପଲ୍ଲୀସଂଗୀତର ତୁଳନା କରିବା କଥା ଋତୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହ କୃଷକ ଭାଇର, ନାବିକର ଶ୍ରମିକର ସଂଗୀତମୟ ଲୋକଗୀତର ସ୍ୱାଭାବିକତା ବା ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତତାକୁ ତୁଳନା କରିବା ଅବାଞ୍ଛିତ ମନେ ହୁଏନା। ବରଂ ପୃଥିବୀ ପୃଷ୍ଠରେ ପ୍ରକୃତି ଯେପରି ଅନାଦି କାଳରୁ ଅକୃତ୍ରିମ ଠିକ୍ ସେଇପରି ଲୋକସାହିତ୍ୟ ପ୍ରାକୃତିକ ମନେ ହୁଏ। ଏହା ଲୋକମାନଙ୍କର ଓ ଲୋକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ହିଁ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା। ବହୁ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଚାରିବେଦ ଅଧ୍ୟୟନ କରିବା ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ପକ୍ଷେ ସମ୍ଭବନଥିଲା । କିମ୍ବା ସେଥିରେ ସନ୍ନିବେଷିତ ତତ୍ତ୍ୱ ଓ ଚିନ୍ତା ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ବୋଧଗମ୍ୟ ନଥିଲା। ସେ ସବୁର ଜ୍ଞାନ, ଉନ୍ନତଚିନ୍ତା ଏବଂ ସମାଜକୁ ଶୃଙ୍ଖଳିତ କରିବା ଲାଗି ନିୟମାବଳୀ ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କ ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚାଇବା ଲାଗି ବ୍ରହ୍ମା ପଞ୍ଚମବେଦ ସୃଷ୍ଟି କଲେ। ତାହାକୁ ଭରତମୁନି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ରୂପଦେଲେ ବୋଲି ବର୍ଣ୍ଣନା ଅଛି। ଏହି ଉକ୍ତିର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ତତ୍ତ୍ୱ ହେଲା ଅଧ୍ୟୟନ ଓ ଶ୍ରବଣ ଅପେକ୍ଷା ଦର୍ଶନ

ଦ୍ୱାରା ଉତ୍କୃଷ୍ଟ କମ୍ୟୁନିକେସନ୍ ହୁଏ । ତେଣୁ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟର ପ୍ରଭାବ ଅଧିକ । ଏହାର ଉପସ୍ଥାପନା ଶୈଳୀ ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କୁ ଆମୋଦ ଓ ଆନନ୍ଦ ଦେଉଥିବାରୁ ଏହା ଆକର୍ଷଣୀୟ । ନାଟକ ଏକ ସମୟରେ ଅଧ୍ୟୟନରୁ ମିଳୁଥିବା ସମସ୍ତ ଉପାଦନ ଦେବା ସଂଗେ ସଂଗେ ଦର୍ଶନ ଦ୍ୱାରା ତାହାକୁ ଆହୁରି ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଓ ଜୀବନ୍ତ କରିଥାଏ । ଓଡ଼ିଆ ବିଦଗ୍ଧ ସାହିତ୍ୟରେ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରାୟତଃ ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ । ଜଗମୋହନ ଲାଲାଙ୍କର 'ବାବାଜୀ' ହିଁ ସର୍ବସ୍ୱୀକୃତ ପ୍ରଥମ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ମାତ୍ର ତାର ଅନେକ ଆଗରୁ ଲୋକ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି । ଗ୍ରାମ୍ୟ ବହୁଳ ଓଡ଼ିଶାର ଗ୍ରାମୀଣ ସମାଜ ନିଜର ମନୋରଞ୍ଜନ ପାଇଁ ଉପାଦାନମାନ ଖଞ୍ଜି ଲୋକନାଟକର ପରିକଳ୍ପନା କରିଥିଲେ । ଏହି ଲୋକନାଟକ ପ୍ରାୟତଃ ଧର୍ମୀୟ ଭାବନାକୁ ଆଧାର କରି ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେଥିରେ ଲୋକଜୀବନର କାହାଣୀ ହିଁ ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀ ଭାବରେ ଜଡିତ ଥିଲା ଓ ଅଭିନୟର ସମ୍ମିଶ୍ରଣରେ ଲୋକ ନାଟକର ପରିକଳ୍ପନା । ଗଦ୍ୟର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ କମ୍ ଓ ସଙ୍ଗୀତ ନୃତ୍ୟର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଅଧିକ ହେଲା ଲୋକନାଟକର ବିଶେଷ ଲକ୍ଷଣ । 'ଲୋକ' ଶବ୍ଦଟି ପଲ୍ଲୀ ପରିବେଶକୁ ପ୍ରାୟତଃ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କଲେ ମଧ୍ୟ ନଗର ସଭ୍ୟତାରେ ମଧ୍ୟ ଏହା ଜନାଦୃତ ହେଉଥିଲା ।

ଲୋକବାଦ୍ୟ, ଲୋକନୃତ୍ୟ, ଲୋକଗୀତ ଓ ଅଭିନୟର ଏକ ସମାନ୍ତରାଳ ସମ୍ମିଶ୍ରଣକୁ ମଞ୍ଚରେ ରୂପାୟନ କରନ୍ତି କଳାକାରମାନେ । ଆଜିର ଟେଲିଭିଜନ ଓ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରର ନାୟକ/ନାୟିକାମାନେ ବହୁ ପାରିଶ୍ରମିକ ନେଇ ଯାହା ଉପସ୍ଥାପନା କରନ୍ତି ତାହାର ମୂଳଦୁଆ ଏହି କଳାକାର ମାନଙ୍କଠାରେ ହିଁ ନିବଦ୍ଧ ରହିଛି । ଅଥଚ ସେହି କଳାକାରମାନେ ସ୍ୱଳ୍ପ ମୂଲ୍ୟରେ ନିଜର ସାରା ଜୀବନ ଅକ୍ଳାନ୍ତ ପରିଶ୍ରମ କରି ଲୋକମାନଙ୍କର ମନୋରଞ୍ଜନ କରି ନିଜେ ଦୁଃସ୍ଥ ଜୀବନଯାପନ କରନ୍ତି । ଆଜି ବି ଏହି କଳା ବଞ୍ଚିଛି ସେହି ସର୍ମପିତ କଳାକାର ମାନଙ୍କ ଭିତରେ । ନିଜର ଲୋକ ସଂସ୍କୃତିର ପୁରାତନ ପରମ୍ପରାକୁ ଲୋକ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ବଞ୍ଚେଇ ରଖିଛନ୍ତି । ଓଡ଼ିଶାର ପଲ୍ଲୀପଲ୍ଲୀରେ ଆବାଳବୃଦ୍ଧ ବନିତା । ନାଟକ ଓ ମଞ୍ଚ ଯେ ସବୁବେଳେ ବ୍ୟବସାୟ ସୂତ୍ରରେ ଆବଦ୍ଧ ସେ କଥା ନୁହେଁ । ସୌଖୀନ କଳାକାର, ଅନୁଷ୍ଠାନ ଓ କଳାପ୍ରେମୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ମଧ୍ୟ ନାଟକ ଓ ମଞ୍ଚକଳା ଆଦୃତ ଓ ଚର୍ଚ୍ଚିତ । ଏବେ ବି ଏଇ ମହାନ୍ ପ୍ରୟାସରେ ବହୁଲୋକ ଲାଗି ରହିଛନ୍ତି ।

ଯେଉଁ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ଲୋକଚଳଣୀରେ ଘଟିତ ଉପାଦାନ କଳାକୁ ନାଟକର କାହାଣୀ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରେ ସେତେବେଳେ ତାହା ହିଁ ହୁଏ ଲୋକଧର୍ମୀ ନାଟକ । କେତେକଙ୍କ ମତରେ 'ଯାତରା' ଏବଂ 'ଥିଏଟର' ଏକାର୍ଥବୋଧକ ଶବ୍ଦ । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ଓଡ଼ିଶାର ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରେ ଓ ସହରାଞ୍ଚଳରେ ବିଭିନ୍ନ ପର୍ବପର୍ବାଣୀର ଦେବୋତ୍ସବରେ ଠାକୁରଙ୍କୁ ଖଟୁଲି ଓ ରଥରେ ବସାଇ ଗ୍ରାମ ଭ୍ରମଣ କଲାବେଳେ ମର୍ଦ୍ଦଳ, ମୃଦଙ୍ଗ, କାହାଳୀ, ତାଳ, ଘଣ୍ଟ, ଗିନି

ଆଦି ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ସଂଗୀତର ତାଳେ ତାଳେ ନୃତ୍ୟ ରଚନା ପୂର୍ବକ ଆଡ଼ମ୍ବରପୂର୍ଣ୍ଣ ଶୋଭାଯାତ୍ରା ବାହାରୁଥିଲା । ଏଭଳି ଲୋକଯାତ୍ରା ଓ ପଟୁଆରରେ ବ୍ୟବହୃତ ସଂଗୀତ, ବାଦ୍ୟ, ନୃତ୍ୟ ଜନିତ ଯନ୍ତ୍ରଗୁଡିକ କାଳକ୍ରମେ ଯାତ୍ରା ନାମରେ ନାମିତ ହେଲା ଏବଂ ଲୋକନୃତ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ଏକ ସୁଦୃଢ଼ ଭିତ୍ତିଭୂମି ସ୍ଥାପନ କଲା । ବର୍ତ୍ତମାନ ଓଡ଼ିଶାରେ ଯାହାକୁ ଯାତ୍ରା କୁହାଯାଉଛି ତାହା ରାମଲୀଳା, କୃଷ୍ଣଲୀଳା, ଭାରତଲୀଳା ପ୍ରଭୃତି ଅଟେ । ଯୁଗେ ଯୁଗେ ସୁଆଙ୍ଗ, ରାମଲୀଳା, କୃଷ୍ଣଲୀଳା, ଦଣ୍ଡନାଚ, ଭାରତଲୀଳା, ରାଧାପ୍ରେମ ଲୀଳା, ଚଢ଼େୟାନାଚ, ଘୁଡୁକିନାଚ, ସଖିନାଚ, ଦାସକାଠିଆ ଇତ୍ୟାଦି ବ୍ୟାପକ ଅର୍ଥରେ 'ଯାତ୍ରା' ବ୍ୟବହୃତ ଏଣୁ ଡଃ ବଂଶାଧର ମହାନ୍ତି ମତ ଦିଅନ୍ତି "ପ୍ରାଚୀନ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଆଦିମ ଉତ୍ସ ହେଉଛି ଲୀଳା ବା ଯାତ୍ରା। ଓଡ଼ିଶାରେ ପ୍ରଚଳିତ ଲୀଳା ସୁଆଙ୍ଗ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଗୁଡ଼ିକ ମୁଖ୍ୟତଃ ସଂଗୀତ ଧର୍ମୀ ଲୋକନାଟକ । ଏବେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଚଳିତ ଲୀଳା, ଲୋକନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପ ଅପେକ୍ଷା ସଂଗୀତର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ରହିଅଛି ।

ଲୋକନାଟକର ବିଭାଗୀକରଣ :

ପ୍ରକୃତ ଗଦ୍ୟ ଓ ପଦ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଅପେକ୍ଷା ନାଟକରେ ରସ ସଞ୍ଚାରଣୀ ଶକ୍ତି ଅଧିକ । ସେଥିପାଇଁ କୁହାଯାଏ 'କାବ୍ୟେଷୁ ନାଟକଂରମ୍ୟମ୍' । ତେବେ ଗୀତ ଓ ନୃତ୍ୟର ମଧୁର ସମନ୍ୱୟରେ ଲୋକନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ କାଳକ୍ରମେ ଏ ଦୁଇଟି ବିଭାଗ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ରତା ଆହରଣ କରି ଲୋକନାଟକକୁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ରୂପ ତଥା ଆଭିମୁଖ୍ୟ ଦେଇଅଛି । ନୃତ୍ୟ ଓ ଗୀତ ଦୁଇଟି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭିତ୍ତିଭୂମି ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇ ଦୁଇପ୍ରକାର ଲୋକନାଟକ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଲାଭ କରିଅଛି । ଛଉନାଚ, ପାଇକନାଚ ଇତ୍ୟାଦି ନୃତ୍ୟରେ ପରିପୁଷ୍ଟ ହୋଇଥିବା ସ୍ଥଳେ ପାଟୁଆନାଚ, କଣ୍ଢେଇନାଚ ପରି କେତେକ ନାଟକ ମୁଖ୍ୟତଃ ଗୀତ ପ୍ରଧାନ । କେତେକ ଲୋକନାଟକକୁ ସଂଳାପବିହୀନ ସଂଗୀତ ସର୍ବସ୍ୱ ଲୋକନାଟକ ଓ ସଂଳାପଯୁକ୍ତ ସଂଗୀତ ବହୁଳ ଲୋକନାଟକ ଭାବରେ ମଧ୍ୟ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ଗୀତାଭିନୟ, ମୋଗଲ ତାମସା ଆଦି ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ଏବଂ ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ନାଟକ ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ଗ୍ରାମବହୁଳ ଓଡ଼ିଶାରେ ଗୀତ, ନାଚ ସଂଗୀତର ସୃଷ୍ଟି ସହିତ ବିଭିନ୍ନ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ସଂପୃକ୍ତ । ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରେ ଦଳେ କୃଷିଜୀବୀ କଳାକାର ଥାଆନ୍ତି ଯେଉଁମାନେ ଭାଣ୍ଡ, ନଟ, ଗନ୍ଧର୍ବ, ବୈରାଗୀ, ଫକୀର, ବୀଣାକାର, ଯୋଗୀ, ସୂତ୍ରଧରର ପ୍ରସାର ଦିଗରେ ଏମାନଙ୍କର ଭୂମିକା ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ।

ଲୀଳା :

ଓଡ଼ିଆ ଲୋକନାଟକରେ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପ ହେଉଛି ଲୀଳା । ଲୀଳାର ଆଭିଧାନିକ ଅର୍ଥ ହେଉଛି କ୍ରୀଡ଼ା । ପୌରାଣିକ ଅବତାରଙ୍କ ଚରିତ ବିଷୟକ ଗୀତାଭିନୟ

ମଧ୍ୟ ଲୀଳା ପଦବାଚ୍ୟ। ଲୀଳାରେ, ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ, ହରିବଂଶ ପ୍ରଭୃତି ବିଷୟ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିବା ଜଣାଯାଏ। ପ୍ରାଥମିକ ସ୍ତରରେ ପୁରୋହିତ ଗାନ କରୁଥିବା ରାମ, କୃଷ୍ଣ ପ୍ରମୁଖ କଥା କଥାବସ୍ତୁ ସହଯୋଗରେ ସ୍ୱର, ତାଳ ବା ଚରିତ୍ର ମାନେ ଏହାକମ ମୂକାଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ସେହି ବିଷୟକୁ ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ଉପସ୍ଥାପନା କରୁଥିଲେ। ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏଥିରେ ସଂଳାପ ଯୁକ୍ତ କରାଯାଇ ପାତ୍ର ପାତ୍ରୀଙ୍କ ମୁଖରେ ତାହା ପ୍ରକାଶ କରାଗଲା। ବିଶ୍ୱନାଥ ଖୁଣ୍ଟିଆଙ୍କ ବିଚିତ୍ର ରାମାୟଣକୁ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ରଚିତ ପ୍ରଥମ ଲିଖିତ ଲୀଳା କୁହାଯାଇପାରେ । ଲୀଳା ସାଧାରଣତଃ ତିନି ପ୍ରକାର ହୋଇପାରେ, ରାମାୟଣର ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ରାମଲୀଳା, ଭାଗବତର ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ନେଇ କୃଷ୍ଣଲୀଳା ଓ ମହାଭାରତର ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ଭାରତଲୀଳା।

ରାମଲୀଳା :

ଚୈତ୍ର ମାସରେ ରାମନବମୀ ସମୟରେ ରାମଲୀଳା ଅଭିନୀତ ହୁଏ। ମର୍ଯ୍ୟାଦା ପୁରୁଷ ଶ୍ରୀରାମଙ୍କୁ ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରରେ ନେଇ କାରୁଣ୍ୟ ରସରେ ଆଚ୍ଛାଦିତ ରାମଲୀଳା ଓଡ଼ିଶାର ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ବହୁଳ ଭାବରେ ଆଦୃତ ହୋଇଛି। ବିଶ୍ୱନାଥ ଖୁଣ୍ଟିଆଙ୍କ ବିଚିତ୍ର ରାମାୟଣ, ପୀତାମ୍ବର ରାଜେନ୍ଦ୍ରଦେବଙ୍କ ସଂଗୀତରାମଲୀଳା, ରଘୁନାଥ ଦାସଙ୍କ ରାମଲୀଳା, କଳ୍ପତରୁ ଦାସ, ବୈଶ୍ୟ ସଦାଶିବଙ୍କ ରାମଲୀଳା ଇତ୍ୟାଦି ଓଡ଼ିଶାରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିବା ରାମଲୀଳାରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିଛି। ତେବେ ରାମଲୀଳା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦକ୍ଷିଣ ଓଡ଼ିଶାର ଅବଦାନ ବହୁତ। କୃଷ୍ଣଚନ୍ଦ୍ର ରାଜେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଚିକିଟି ରାମଲୀଳା ଓ ପିତାମ୍ବର ରାଜେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ 'ଜାନକୀ ବିଳାପ' ପ୍ରଭୃତି ଏହାର ଉଦାହରଣ।

କୃଷ୍ଣଲୀଳା :

ଏକଦା କୃଷ୍ଣଲୀଳା ସମଗ୍ର ଉତ୍ତର-ପୂର୍ବ ଭାରତରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥିଲା। କେତକ ଏହାକୁ ରାସଲୀଳା ମଧ୍ୟ କହନ୍ତି । ଏଥିରେ ପ୍ରାୟତଃ କୃଷ୍ଣ ଓ ରାଧାଙ୍କର ପ୍ରେମ ପ୍ରଣୟର କାହାଣୀ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଥାଏ। ଶୃଙ୍ଗାର ରସ ଓ କରୁଣରସ ହିଁ ଏଇ କୃଷ୍ଣଲୀଳାରେ ପ୍ରଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିଥାଏ। ଆସାମ, ବଙ୍ଗଳା, ବିହାର, ଓଡ଼ିଶା ପ୍ରଭୃତି ପୂର୍ବ ଭାରତୀୟ ରାଜ୍ୟଗୁଡିକରେ ରାଧାକୃଷ୍ଣ ଲୀଳା ବିଷୟକ ଯେଉଁ ସବୁ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା ସେଥିରେ ଏହି ରାସଲୀଳା ପ୍ରଧାନ ଥିଲା। ରାସଲୀଳାରେ କୃଷ୍ଣଙ୍କୁ ରସିକ ତଥା ପ୍ରେମିକ ରୂପରେ ଚିତ୍ରିତ କରାଯାଇଥାଏ। ଏପରିକି ଏଥିରେ ସହଜିଆ ପ୍ରେମର ପ୍ରଭାବ ଥିବା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅପ୍ରାକୃତ ପ୍ରେମ ଅପେକ୍ଷା ପ୍ରାକୃତ ପ୍ରେମର ଯଥେଷ୍ଟ ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ବିଷୟବସ୍ତୁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କୃଷ୍ଣଙ୍କର ଜନ୍ମଲୀଳା, ବାଲ୍ୟଲୀଳା, ଦଧିମନ୍ଥନ, ଗୋଚାରଣ, କାଳୀୟଦଳନ, ଗୋବର୍ଦ୍ଧନ ଧାରଣ, ମଥୁରା ବିଜୟ ଆଦି।

ଭାରତଲୀଳା :

ଦକ୍ଷିଣ ଓଡ଼ିଶାରେ ପ୍ରଚଳିତ ଏକ ଲୋକନାଟକ ହେଉଛି ଭାରତଲୀଳା । ସାରଳାଦାସଙ୍କ ମହାଭାରତର ମଧ୍ୟପର୍ବ ସ୍ଥିତ ସୁଭଦ୍ରା ପରିଣୟ ହିଁ ଭାରତଲୀଳାର କଥାବସ୍ତୁ । କୃଷ୍ଣଲୀଳା ପରି ଏଥିରେ ବାଦ୍ୟ ଓ ନୃତ୍ୟର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ରହିଥାଏ, ଏହି ନାଟକରେ ବିଚିତ୍ର ପୋଷାକ ପରିହିତ ଦୁଆରୀ ଚରିତ୍ର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ଏହି ନାଟକଟି ରାଜପୃଷ୍ଠପୋଷକତା ଲାଭ କରିଥିବାରୁ ବହୁ ଆଦୃତ ହୋଇଥିଲା । ପ୍ରାୟତଃ ଏହା ମୁକ୍ତ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହୁଏ ।

ସୁଆଙ୍ଗ :

ହାସ୍ୟରସପୂର୍ଣ୍ଣ ଲାଳିତ୍ୟମୟ ରଚନାକୁ ସୁଆଙ୍ଗ କୁହାଯାଏ । ଚିତ୍ତବିନୋଦନ ମାଧ୍ୟମରେ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଚିନ୍ତାଧାରାରେ ଲୋକମାନଙ୍କୁ ଉଦ୍‌ବୃଦ୍ଧ କରିବାଏବଂ ସାମାଜିକ ସଂସ୍କାର ଆଣିବା ଏହାର ମୌଳିକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ସୁଆଙ୍ଗର କଥାବସ୍ତୁ ବୀର ଓ ଶୃଙ୍ଗାର ରସାତ୍ମକ । ସହଜ ସରଳଭାଷା ଏବଂ ଗୀତିମୟ ଭାବଯୋଗୁ ଏହା ଗ୍ରାମୀଣ ଜନତାର ଅତିପ୍ରିୟ ଥିଲା ।

ପ୍ରହସନ ବା ଫାର୍ସ :

ଲଘୁ କଳ୍ପନାଶ୍ରିତ ହାସ୍ୟ କୌତୁକପୂର୍ଣ୍ଣ କ୍ଷୁଦ୍ର ନାଟ୍ୟକୃତିକୁ ପ୍ରହସନ ବା ଫାର୍ସ କୁହାଯାଏ । ମୁଖ୍ୟତଃ ହାସ୍ୟରସ ହିଁ ଏଥିରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭକରିଥାଏ । ବାହ୍ୟଘଟଣା ଏବଂ ପରିବେଶର ଅତିରଞ୍ଜିତ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

ତାମସା :

ସାଧାରଣତଃ କୌତୁକପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟ୍ୟରୂପ ଅଭିନୟକୁ ତାମସା ବୁଝାଉଥିଲେ ମଧ ମୋଗଲ ସମୟରୁ ଏହା ଓଡ଼ିଶାରେ ଲୋକନାଟକର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ପାଇଅଛି । ଓଡ଼ିଶାର ତତ୍‌କାଳୀନ ଆଫ୍‌ଗାନ ପଠାଣ ଶାସକମାନଙ୍କର ବିଳାସମୟ ଜୀବନ, ଚାରିତ୍ରିକ ସ୍ଖଳନ, ଦୁର୍ନୀତିଗ୍ରସ୍ତ ଶାସନ ଇତ୍ୟାଦି ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଭଙ୍ଗୀରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଓ ହିନ୍ଦୁନାରୀର ଚାରିତ୍ରିକ ଶୁଦ୍ଧତାକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା ଏହି ମୋଗଲ ତାମ୍‌ସାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । କବି ବଂଶୀବଲ୍ଲଭ ଗୋସ୍ୱାମୀ ମୋଗଲତାମ୍‌ସା, ରାଧାକୃଷ୍ଣ ତାମସା, ଯୋଗୀ ତାମସା, ଫକୀର ତାମସା ଲେନିନ୍ ମଜାବାଇ ତାମସା ଆଦି ରଚନା କରିଥିଲେ । ଏହି ତାମସା ଭଦ୍ରକ ଅଞ୍ଚଳରେ ଅଧିକ ଲୋକପ୍ରିୟ । ସାଧାରଣତଃ ଶିବ ମନ୍ଦିର ସମ୍ମୁଖରେ ମୁକ୍ତ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଏହା ଆୟୋଜିତ ହୁଏ । ଏଥିରେ ସଂଗୀତ, ନୃତ୍ୟ ସହ ଯୋଡ଼ିନାଗରା, ଢୋଲ, କାହାଳୀ, ମହୁରୀ ପ୍ରଭୃତି ଗ୍ରାମୀଣ ବାଦ୍ୟ ଏଥିରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୁଏ । ହିନ୍ଦୁ ଓ ମୁସଲମାନ ସଂପ୍ରଦାୟ ମଧ୍ୟ ସମନ୍ୱୟ ସ୍ଥାପନ ପାଇଁ ଏଗୁଡ଼ିକରେ ଉଦ୍ୟମ ହୋଇଥିବା ଲକ୍ଷଣୀୟ ।

ପାଲା :

ହିନ୍ଦୁ ସଂସ୍କୃତିର 'ସତ୍ୟ' ଓ ମୁସଲମାନ ସଂସ୍କୃତିର 'ପୀର' ଏ ଉଭୟଙ୍କର ସମନ୍ୱୟରୁ ସତ୍ୟପୀର ଦେବତାଙ୍କ ପରିକଳ୍ପନା ହୋଇ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅବସ୍ଥାରେ ସତ୍ୟନାରାୟଣ ପାଲାର ପ୍ରଚଳନ ହୋଇଥିଲା। ପାଲା ଏକ କଳାତ୍ମକ ସୃଷ୍ଟି । ପାଲାଗାୟକ ମାନଙ୍କର ଆଶୁକବିତ୍ୱ ଓ ଗଭୀର ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ ପାଲାକୁ ଅଧିକ ଆକର୍ଷଣୀୟ କରିଥାଏ। ବିଭିନ୍ନ ପୁରାଣ ଓ ପ୍ରାଚୀନ ମଧ୍ୟ ଯୁଗୀୟ କାବ୍ୟମାନଙ୍କରୁ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଗ୍ରହଣ କରି ପାଲା ପରିବେଷଣ କରାଯାଏ। ପାଲାର ମୁଖ୍ୟ ଗାୟକଙ୍କ ହାତରେ ଚଅଁର ଓ ଗିନିଥାଏ। ବାଦ୍ୟକାର ମୃଦଙ୍ଗ ଏବଂ ପାଳିଆମାନେ ଝାଞ୍ଜ ବାଦନ କରନ୍ତି । ଗୀତ, ବାଦ୍ୟ ଓ ନୃତ୍ୟ ସାହାଯ୍ୟରେ ଗାୟକ ଓ ପାଳିଆମାନେ ଏହାକୁ ରସାଳ କରିବା ସଂଗେ ସଂଗେ ଛଟା, ଢ଼ଗଳମାଳୀ, ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଗୀତ କାହାଣୀ ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକ ତଥା ଶ୍ରୋତା ମାନଙ୍କୁ ହାସ୍ୟରସରେ ଉତ୍ସାହିତ କରନ୍ତି । ପ୍ରାୟ ଦୁଇ ତିନିଘଣ୍ଟାର ଅବଧି ମଧ୍ୟରେ ଗୋଟିଏ ପାଲା ଗାୟନ କରାଯାଇପାରେ।

ଦାସକାଠିଆ :

ମାତ୍ର ଦୁଇଜଣ କଳାକାରଙ୍କୁ ନେଇ ଏହା ପରିବେଷଣ କରାଯାଏ। ଦୁଇଖଣ୍ଡ କାଠିରେ ନିର୍ମିତ ସରଳବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ତାଳଦେଇ ଗାୟକ ଓ ଅନ୍ୟ ଜଣେ ପାଳିଆ ନିଜର ଗାୟକ ଓ ବାଦ୍ୟକଳାର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କୌଶଳ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଥାନ୍ତି। ଛାନ୍ଦ, ଚଉପଦୀ ଇତ୍ୟାଦି ସାହାଯ୍ୟରେ ତୁଳନାତ୍ମକ ବାଖ୍ୟା ଦେଇ କାହାଣୀ ଆଗେଇ ଚାଲେ। ଖୋଲାମଞ୍ଚ ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ ଲୋକମାନେ ଘେରେ ବସିରହି ଉପଭୋଗ କରନ୍ତି । ସାଧାରଣତଃ ପୁରାଣରୁ ଦାସକାଠିଆର କାହାଣୀ ଗୁଡ଼ିକ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଥାଏ।

ଯାତ୍ରା :

ଯାତ୍ରା ହେଉଛି ଓଡ଼ିଆ ଲୋକନାଟକରେ ଅନ୍ୟତମ ବଳିଷ୍ଠ ବିଭାଗ। ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ, ବାଦ୍ୟ ଓ ସଂଳାପର ସମ୍ମିଶ୍ରଣରେ ଯାତ୍ରାର ସୃଷ୍ଟି। ଯାତ୍ରାର ବିଷୟବସ୍ତୁ ମୁଖ୍ୟତଃ ପୌରାଣିକ ବା ଐତିହାସିକ । ଓଡ଼ିଆ ଯାତ୍ରା ସଂସ୍କୃତିରେ ଇସ୍‌ଲାମୀ ପ୍ରଭାବ ସହ ମରହଟ୍ଟା ଓ ଇଂରେଜମାନଙ୍କର ପ୍ରଭାବ ଅନୁଭୂତ ହୋଇଛି। ଏବେ ମଧ୍ୟ ମୁକ୍ତ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଏହା ଅଭିନୀତ ହେଉଥିବାର ଦେଖାଯାଉଛି। ଓଡ଼ିଶାର ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସାମାଜିକ ପାରମ୍ପରିକ ଧର୍ମୀୟ ଧାରଣାକୁ ଉଜ୍ଜୀବିତ କରିରଖି ଚିତ୍ତବିନୋଦନର ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ମାଧ୍ୟମ ରୂପେ ଓଡ଼ିଶା ଲୋକଜୀବନରେ ଲୋକ ନାଟକର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ହୋଇଥିଲା। ଏଥିରେ ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ ସଂଳାପର ଅପୂର୍ବ ମିଳନରେ ଯେଉଁ ଝଙ୍କାର ଝଙ୍କୃତ ହେଉଥିଲା ବେଶ ସ୍ଥାନ, କାଳ ପାତ୍ର ନିର୍ବିଶେଷରେ ଆବାଳ ବୃଦ୍ଧ ବନିତାକୁ ମନୋରଞ୍ଜନର ଖୋରାକ ଯୋଗାଉଥିଲା ।

ଲୋକନାଟକରେ ସ୍ୱତଃ ଦର୍ଶକଙ୍କର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସାମିଲ୍ ଥିବାରୁ ଏଥିରେ ଉଭୟ ଅଭିନେତା ଓ ଦର୍ଶକ ପୁଲକିତ ରୋମାଞ୍ଚିତ ଓ ଆହ୍ଲାଦିତ ହୁଏ। ସାମାଜିକ ଜୀବନର ପ୍ରତିଫଳନ ଓ ଧାର୍ମିକ ଧାରଣାର ବଶବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇ ଏସବୁ ବାସ୍ତବ ଜୀବନାଶ୍ରୟୀ ହୋଇଥିବାରୁ ଲୋକମାନଙ୍କର ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନରେ ଓତଃପ୍ରୋତ ଭାବରେ ଜଡ଼ିତ ହୋଇ ରହିଥିଲା। ଏଥିରେ ସାମଗ୍ରିକ ଜୀବନ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେଉଥିବାରୁ ଜନସାଧାରଣ ବହୁଳଭାବରେ ଉପକୃତ ହେଉଥିଲେ। ସାମାଜିକ ସଂସ୍କାର, ନୀତି ଆଦର୍ଶର କଥା କହିଲେ ମଧ୍ୟ ଏସବୁ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇପାରୁଥିଲା। ଆଜି ମଣିଷ ପାଖରେ ମନୋରଞ୍ଜନର ଅନେକ ସାଧନା ଯାହା ମଣିଷକୁ ମଣିଷ ପାଖରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରିଦେଉଛି, ନିଃସଙ୍ଗ କରିଦେଉଛି । ଅନେକମତ ଅନେକ ପଥ ଦେଖାଉଛି ମାତ୍ର ସେତେବେଳେ ଏଇସବୁ ଲୋକନାଟକ ଲୋକମାନଙ୍କୁ ଏକତା ସୂତ୍ରରେ ବାନ୍ଧି ରଖିବାରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇଥିଲା। ଗୋଟିଏ ଧାରାରେ ଗୋଟିଏ ରଜ୍ଜୁରେ ବନ୍ଧାହୋଇ ସତେ ଯେମିତି ସମଗ୍ରଜାତି ଆହ୍ଲାଦରେ ନାଚିପାରୁଥିଲେ, ଗାଇ ପାରୁଥିଲେ, ଉତ୍କଣ୍ଠିତ ହୋଇ ପାରୁଥିଲେ । ଗୋଟିଏ ଅଞ୍ଚଳର ସଂସ୍କୃତି ଓ ପରମ୍ପରା ଲୋକନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଅନ୍ୟ ଅଞ୍ଚଳକୁ ଯାଇ ଏକ ସାଂସ୍କୃତିକ ପ୍ରବାହରେ ସମାଜରେ ଏହାର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି।

ସହାୟକ ଗ୍ରନ୍ଥସୂଚୀ :

୧ - ଲୋକନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରା - ଡଃ ମନ୍ମଥ ନାଥ ପ୍ରଧାନ

୨ - ଲୋକସାହିତ୍ୟ ବିଶେଷାଙ୍କ (ଉତ୍କଳ ୟୁନିଭରସିଟି) (ପାଠଚକ୍ର ପ୍ରବନ୍ଧାବଳୀ)

୩ - ନବପତ୍ର (ଲୋକନାଟକ) ବିଶେଷାଙ୍କ

ତୁଳନାତ୍ମକ ବିଚାର ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆଧୁନିକ କାଳର ଇଂରାଜୀ ଓ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟରୀତି

ପ୍ର. ବିଜୟ କୁମାର ଶତପଥୀ

ପ୍ରବନ୍ଧର ଉପୋଦ୍‌ଘାତରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଜଣେ ଅଗ୍ରଗାମୀ ଓ ନବମୂଲ୍ୟବୋଧ ସଂଧାନୀ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ କେତେଧାଡ଼ି ସଂଳାପ ମନେ ପଡ଼ୁଛି। ସେହି ପ୍ରଥିତଯଶା ନାଟ୍ୟକାର ହେଲେ ମନୋରଂଜନ ଦାସ। ତାଙ୍କର ଗୋଟିଏ ଛୋଟ ନାଟକ 'ସୀମାର ଆରପାରି' ରେ ମିତା ଓ ଡକ୍ଟର ରାୟଙ୍କ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ସେ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପରିଚୟ ଏହିପରି ଦେଇଛନ୍ତି :-

ମିତା - ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀ.... ଜ୍ଞାନାଲୋକର ଯୁଗ, ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀ ... ଯୁକ୍ତିବାଦର ଯୁଗ। ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ... ଅଗ୍ରଗତିର ଯୁଗ। ଆଉ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ...

(ମିତାଙ୍କର ଶେଷ କଥାଟା ଡକ୍ଟର ରାୟ ପୂରଣ କରିଦେଲେ)

ଡକ୍ଟର ରାୟ - ଉତ୍‌କଣ୍ଠାର ଯୁଗ, ଉଦ୍‌ବେଗର ଯୁଗ।

ଆମ୍ଭେମାନେ ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତେ ବିଂଶ ଶତକର କ୍ରୋଡ଼ରେ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରିଛୁ। ଲାଳିତ ପାଳିତ ମଧ୍ୟ ହୋଇଛୁ । ଆମ୍ଭେମାନେ ଦେଖିଛୁ ଆମ ଚାରିପାଖରେ ଦ୍ରୁତ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସଂକେତ, ଅର୍ଥାତ୍ ରାଜନୈତିକ, ସାଂସ୍କୃତିକ ଓ ସାମାଜିକ ପଟ୍ଟପରିବର୍ତ୍ତନ ବଡ଼ କ୍ଷିପ୍ର ବେଗରେ କିପରି ସାଧିତ ହୋଇଛି। ଜୀବନର ପ୍ରତିଟି ସ୍ତରରେ ଏହାର ସଂକେତ ସୂଚୀ କିପରି ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଛି । ବିଂଶ ଶତକ ଆବେଗ, ଉତ୍‌କଣ୍ଠାର ପୁଣି ପରିବର୍ତ୍ତନର ଶତାବ୍ଦୀ ନାମରେ ଅଭିହିତ କରିବା ହେତୁ ଏହାକୁ ଏକ ବିରୋଧାଭାସର ଶତାବ୍ଦୀ ବୋଲି ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇ ପାରିବ। ଏ ଶତାବ୍ଦୀ ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ଶୋଷଣର ଅବସାନ ନିମିତ୍ତ ଶୋଷିତ ହାତରେ ମୁକ୍ତିର ମଶାଲ ଯେମିତି ଟେକି ଦେଇଛି, ତାର ହସ୍ତପଦ ବେଷ୍ଟିତ ଜଂଜିରକୁ ଛିନ୍ନ କରିବାପାଇଁ ଧାରୁଆ ଅସ୍ତ୍ର ଯେମିତି ଉପହାର ଦେଇଛି ସେହିପରି ପୁଞ୍ଜିବାଦ ହାତରେ ପୁନର୍ବାର ଶୋଷଣ ଲାଗି ଆଣିଦେଇଛି ପୂର୍ବଠାରୁ ଆହୁରି ଶକ୍ତ ଓ ଦୃଢ଼ ହୋଇ ବୁଣାଯାଇଥିବା ଜାଲ। ଶୋଷଣବାଦର ନୂଆ, ନୂଆ ଫନ୍ଦି ଫିକର ବାହାରିଛି। ନାନା ଅସୁନ୍ଦର କୌଶଳମାନ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି। ଏ ଶତାବ୍ଦୀ ଦେଖିଛି ପୁଞ୍ଜିବାଦର ଚରମ ବିକଶିତ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ଓ ଉପନିବେଶବାଦ ସୃଷ୍ଟି ସାମ୍ରାଜ୍ୟବାଦର କବଳରେ ପୀଡିତ ଜନଗଣର ଦୁଃଖ ଓ ଦୈନ୍ୟ। ଶୁଣିଛି ସେମାନଙ୍କ କ୍ଷୁଧିତ ଆତ୍ମାର କ୍ରନ୍ଦନ ଯାହା କ୍ରମେ ସଂଚିତ ହୋଇ ବୁଣିଛି ବିଦ୍ରୋହର ସ୍ଫୁଲିଙ୍ଗ ଗୁଡ଼ିକ।

ରାଜନୈତିକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଉପନିବେଶବାଦର ପରିଧି ସଂକୁଚିତ ହୋଇ ଆସିଲେବି ବିଂଶ ଶତକର ଶେଷାର୍ଦ୍ଧରେ ସାଂସ୍କୃତିକ ଓ ଅର୍ଥନୈତିକ ସାମ୍ରାଜ୍ୟବାଦ ବିଶ୍ୱକୁ କବଳିତ କରି ରଖିଛି । ବିଶ୍ୱ ସାଂସ୍କୃତିକ ବାତାବରଣରେ ନିରଙ୍କୁଶ କ୍ଷମତା ବିସ୍ତାର କରିଥିବା ମାର୍କିନ୍ ସଂସ୍କୃତି ସଂପର୍କରେ ଉଣାଅଧିକେ ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି । ରାଜନୈତିକ ଉପନିବେଶ ସ୍ଥାପନ କରିବା ଦିଗରେ ବିଶ୍ୱରେ ଦିନେ ଇଂରେଜମାନେ ଥିଲେ ଅଗ୍ରଗଣ୍ୟ । ଆଜି ସେଦିନ ଯାଇଛି । ଆମେରିକା ଆଜି ବିଶ୍ୱରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିପାରିଛି । ସାଂସ୍କୃତିକ ଉପନିବେଶବାଦ ଓ ସାଂସ୍କୃତିକ ସାମ୍ରାଜ୍ୟବାଦ । ଏହି Cultural Colonialism ବା Cultural imperialism ର ଦିଗନ୍ତ ବିସ୍ତାରୀ ବାହୁ ସର୍ବତ୍ର ଏବେ ଅନୁଭୂତ । ଆମର ଗାଁ ଗଣ୍ଡା, ହାଟବଜାର, କ୍ୟାବିନ୍‌ଠାରୁ କ୍ୟାବିନେଟ୍ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହାର ପ୍ରାର୍ଦ୍ଦୁଭାବ ।

ଏହି ଶତକର ପ୍ରଥମ ତିନିଗୋଟି ଦଶକରେ ବିଶ୍ୱରେ ମୁକ୍ତିକାମୀ ମଣିଷମାନଙ୍କ ପାଇଁ ମାର୍କ୍ସବାଦ ନୂତନ ଉଷାର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ପରି ଯେଉଁ କ୍ରାନ୍ତିକାରୀ ବାର୍ତ୍ତା ଆଣିଥିଲା ଓ ଯାହାର ଭିତ୍ତିଭୂମି ଉପରେ ସୋଭିଏତ୍ ଋଷ୍, ରୁମାନିଆ ପ୍ରଭୃତିରେ କୃଷକ ଶ୍ରମିକ ସରକାର ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା, ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଦଶକବେଳକୁ ରାଜନୈତିକ ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାରେ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଗଲା ଏହାର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ । ମଣିଷର ସ୍ୱାଧୀନତା, ମୁକ୍ତ ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନା ହେଉଛି ସବୁ ବାଦର ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ । ବ୍ୟକ୍ତି ସ୍ୱାଧୀନତାକୁ ଖର୍ବକରି ଯେଉଁଠି ଗୋଟାଏ ଦର୍ଶନ ବା ବାଦକୁ ତା ଉପରେ ଲଦି ଦେବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ହୋଇଛି ସେଠାରେ ମଣିଷର ଅସନ୍ତୋଷର ବହ୍ନି କିପରି ସବୁ ବାଦ ବା ଦର୍ଶନକୁ ଗ୍ରାସକରି ବସିଛି-ଏ ଶତାବ୍ଦୀ ମଧ୍ୟ ହୋଇଛି ତାର ସାକ୍ଷୀ ।

ପୁଣି ଏ ଶତାବ୍ଦୀଟି ମଣିଷ ପାଇଁ କମ୍ ଛଳନା ବା ପ୍ରତାରଣା ଆଣିନାହିଁ । ସେ ନିଜେ ନିଜର ଶରଶଯ୍ୟା ରଚନା କରିଛି । କାତର ମଧ୍ୟ ହୋଇଛି ଅସହ୍ୟ ଜ୍ୱାଳା ଓ ଯନ୍ତ୍ରଣାରେ । ତଥାକଥିତ ସମାଜରୂପୀ ଅନୁଷ୍ଠାନ ମଣିଷ ପାଇଁ ହୋଇଛି ନର୍କ । ପାରିବାରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ବି ଘଟିଛି । ଖଣ୍ଡିତ, ବହୁଧା ବିଭକ୍ତ ହୋଇଛି ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା । ଗୋଟିଏ ହାତରେ ଯୁଦ୍ଧ ଓ ମାରଣାସ୍ତ୍ର, ଅନ୍ୟ ହାତରେ ଶାନ୍ତିର ନାମାବଳୀ ନେଇ ଏହା ମଣିଷ ପାଇଁ କୌଣସି ସମ୍ଭାବନା ପୁଣି ସ୍ୱପ୍ନର ବୀଜ ବୁଣିପାରି ନାହିଁ । ଦୁଇ, ଦୁଇଟା ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର କ୍ଷତ ଏ ଶତାବ୍ଦୀର ଦେହ ଓ ମନରୁ ଲିଭି ନଯାଉଣୁ-ଯୁଦ୍ଧଂ ଦେହିର ଡାକରାରେ ଗଗନ ପବନ ମୁଖରିତ ହୋଇଛି । ସତେ ଯେମିତି ରଣକ୍ଷେତ୍ର ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ । ବାହାରେ ଓ ଭିତରେ -ବ୍ୟକ୍ତିର ମାନସ ରାଜ୍ୟରେ ରଣାଙ୍ଗନ । ଚତୁଃପାର୍ଶ୍ୱରେ ଆତଙ୍କର ଲୀଳା । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ଯେପରିକି ମଣିଷପାଇଁ ରହିଛି ଶରଶଯ୍ୟା । ସେଠାରେ ଶାୟିତ ଆମ୍ଭେମାନେ ସମସ୍ତେ ।

ଏହି ପଟ୍ଟଭୂମିରେ ବିଂଶ ଶତକର ଇଂରାଜୀ ଓ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଭାବବସ୍ତୁର ଅନୁଶୀଳନ ଓ ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ଚର୍ଚ୍ଚାର ପରିସରଭୁକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ। କାରଣ ସାହିତ୍ୟର ଭାବବସ୍ତୁ ବା content ସାମାଜିକ, ସାଂସ୍କୃତିକ ପଟ୍ଟପରିବର୍ତ୍ତନର ବାର୍ତ୍ତାଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହେବାପାଇଁ ବାଧ୍ୟ।

ସାଧାରଣ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ନେଇ ଆମେ ସାହିତ୍ୟର ଭାବବସ୍ତୁ ବକ୍ତବ୍ୟ ଓ ତାର ବାହ୍ୟଗଢ଼ଣ ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟର ସୀମାରେଖା ଟାଣିପାରିବା ନାହିଁ। ସେଥିପାଇଁ ଏକ deeper insight ବା deeper conginition ର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି ଯାହା ସାହିତ୍ୟର ଆଙ୍ଗିକ ସ୍ତରରୁ ଆତ୍ମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ଆଡ଼କୁ ଏକ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ପ୍ରସାରିତ କରିପାରୁଥିବ। ଏ ପ୍ରସଂଗରେ V.V Vansolov ଯାହା କହନ୍ତି ତାହା ପ୍ରଣିଧାନଯୋଗ୍ୟ। "The work of art divides, as it were into its external sensuously, perceptible appearence and its inner essence into its materal skin and its 'ideo-logical' core into its mental world and the means of its embodiment . We begin to distinguish between what a work of art tells us and how it does this. We see both the psychology and philosophy of a work and the devices means and techniques used in creating an image. All these are different aspects of more general categories which are de-fined as the content and form of art"

(Content and Form of art as reflection of life- Marxist Leninist Aesthetics and arts -Progress Publications, Moscow -1980

-V.V. Vansolov, Page -271)

କଳା ଓ ସାହିତ୍ୟରେ ବାସ୍ତବତାର ଯେଉଁ ପ୍ରତିଫଳନ ଘଟେ ତାହା ଉଭୟ ଆଙ୍ଗିକ ଓ ଭାବବସ୍ତୁକୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେବା ବିଧେୟ। ତାର କାରଣ ହେଲା ଯେ ଜୀବନର ପ୍ରତିରୂପ ଏହି ଦୁଇ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅଂକିତ ହୋଇଥାଏ। ଭାନ୍‌ସଲୋଭ୍ ପୁଣି କହିଛନ୍ତି- "Reality is re-flected by art as a whole comprising both content and form. In this sense both content and form are the reflection of life and they so correspond to each other " (Page-272) ସେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରିଛନ୍ତି ଯେ - "The content of art is the artistically cognised truth of reality"

ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟକୁ ଆଧୁନିକ ଅବବୋଧରେ ମଣ୍ଡିତ କରିଥିବା ତିନିଜଣ ପ୍ରମୁଖ ପ୍ରତିଭା ହେଲେ ନରୱେର ଇବସନ୍, ଇଂଲଣ୍ଡର ବର୍ଣ୍ଣାଡ୍‌ଶ ଓ ସୁଇଡ଼େନ୍‌ର ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡ୍‌ବର୍ଗ । ଇଂରାଜି ନାଟକ ଏଲିଜାବେଥାନ୍ ଯୁଗରେ ଉତ୍କର୍ଷର ଚରମ ସୀମାରେ ଉପନୀତ ହୋଇଥିଲା। ସେକ୍ସପିଅର ତଥା ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଏଥିପାଇଁ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ନେଇଥିଲେ। ଏହାପରେ ପ୍ରାୟ ଦୁଇଗୋଟି ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଇଂରାଜୀ ନାଟକ ଅବକ୍ଷୟର ସମ୍ମୁଖୀନ

ହେଲା । ଏପରିକି ଓ୍ୱେବ୍‌ଷ୍ଟର, କନଗ୍ରୀଭ୍, ଶେରିଡାନ୍ ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଏହାକୁ ସୁଧାରି ପାରିନଥିଲେ । ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ ଜଣାଯିବ ଯେ ଊନବିଂଶ ଶତକରେ ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବିଭାଗ ସମୃଦ୍ଧ ହୋଇଥିବାବେଳେ ନାଟକ ଥିଲା ଅବହେଳିତ । ସେରିଡାନ୍‌ଙ୍କର 'School of Scandal' ରଚିତ ହୋଇଥିଲା ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତକର ଶେଷଭାଗ ଆଡ଼କୁ । ଅସ୍କାର ଓ୍ୱାଇଲ୍‌ଡଙ୍କର ସାହିତ୍ୟିକ ଜୀବନର ଆଦ୍ୟଭାଗରେ କୌଣସି ଯଶସ୍ୱୀ ଓ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ନାଟ୍ୟକାର ନଥିଲେ ଯେଉଁମାନଙ୍କର ଲେଖନୀରୁ ସଫଳ ମଂଚ ଓ ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟ ବିମଣ୍ଡିତ ନାଟକଟିଏ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରିଥିଲା । ରୋମାଣ୍ଟିକ ଯୁଗର କବିମାନେ ନାଟକ ରଚନାରେ ହାତ ଦେଇଥିଲେ ସତ, ତେବେ ସେଗୁଡ଼ିକଥିଲା ନାଟ୍ୟ ଶିଳ୍ପ ବିବର୍ଜିତ । ଟେନିସନ୍, ବ୍ରାଉନିଂ, ସୁଇନ୍‌ବର୍ଣ୍ଣ, ମାଥ୍ୟୁ ଆର୍‌ନୋଲଡଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରାୟତଃ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଥିଲା ଦୁର୍ବଳ ଓ ମଂଚ ମୂଲ୍ୟ ରହିତ ।

ତେବେ ବିଗତ ଦୁଇ ଶତକଧରି ଦୁର୍ବଳ ହୋଇପଡ଼ିଥିବା ନାଟ୍ୟଧାରା ବିକଶିତ ହୋଇଛି ବିଂଶ ଶତକରେ । ବିଂଶ ଶତକର ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରୁ ଗୋଟିଏ ହେଲା ନେଚୁରାଲିଜିମ୍ ବା ପ୍ରକୃତିବାଦ । ବାମ୍ବର ଗାସ୍‌କୋଜିନ୍ ତାଙ୍କର Twentieth Century Drama' ରେ କହିଛନ୍ତି- " Naturalism is a description of style and realism is of content. Naturalism reflects accurately the surface of life when as realism is concerned with the truth of the experience which if conveys. Thus the two are compatible but not inseparable. The alternatives to naturalism becomes expressionism or poetic drama and the alternatives to realism are fantasy or realism are fantasy or melodrama" (Bamber Gascogine-Twentieth Century Drama) ରିଅଲିଜିମ୍ ବା ବାସ୍ତବବାଦ ସଂପର୍କରେ କୁହାଯାଇପାରିବ ଯେ ଏହାହେଉଛି – " an artistic creed according to which the purpose of art is to depict life with complete and objective honesty" ମୋଟ ଉପରେ ବାସ୍ତବବାଦୀକଳା ସାହିତ୍ୟ ବା ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତାର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ହେଲା "to show things as they really are"

ନରଓ୍ୱେଜିଆନ୍ ନାଟ୍ୟକାର ଇବସନ୍‌ଙ୍କ ହାତରେ ବାସ୍ତବାଦୀ ନାଟ୍ୟକଳା ସଫଳତା ଲାଭକଲା । ପାରିବାରିକ ଓ ସାମାଜିକ-ଜୀବନର ସମସ୍ୟାବଳୀକୁ ସେ ରୂପଦେଲେ ନାଟକରେ । ଇବସନ୍‌ଙ୍କ ଏହି ଧାରା ଇଂଲଣ୍ଡରେ ରବର୍ଟସନ୍ ଗ୍ଲସ୍‌ଓ୍ୱର୍ଦ୍ଦି, ଜୋନ୍ସ, ପିନେରୋ, ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼ଶ, ଗ୍ରାନଭାଇଲବାର୍କର ପ୍ରଭୃତିଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅନୁସୃତ ହେଲା । ଏମାନେ ନାଟକରେ ସମସ୍ୟା ବିଜଡ଼ିତ ଜୀବନର ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କଲେ । ରବର୍ଟସନ୍, ଏ. ଡବ୍‌ଲ୍ୟୁ. ପିନେରୋ, ଏଚ.ଏ.ଜୋନ୍ସ ପ୍ରଭୃତି ଥିଲେ ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟ ଚେତନାର ରୂପକାର । କିନ୍ତୁ ଗ୍ଲସ୍‌ଓ୍ୱର୍ଦ୍ଦି, ଶ', ଗ୍ରାନଭାଇଲବାର୍କର- ଏମାନେ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟର ନାଟ୍ୟକାର

ଯେଉଁମାନେ ବାସ୍ତବବାଦ ସହ ପ୍ରକୃତିବାଦକୁ ସେମାନଙ୍କ ନାଟ୍ୟକଳାରେ ରୂପାୟିତ କରିଥିଲେ। ଶ' ଥିଲେ ଇବସନ୍‌ଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ। ତାଙ୍କର ସମୀକ୍ଷା Quintenssence of Ibsenism' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ସେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚିନ୍ତାଧାରା ସର୍ବସ୍ୱ ମେଲୋଡ୍ରାମା ପ୍ରତି ବିମୁଖ ଭାବ ପ୍ରକାଶ କରି କହିଥିଲେ।– " For arts sake alone I would not face the tiol of writing a single sentence."

ପୁଞ୍ଜିବାଦ, ଶିଳ୍ପୀକରଣ, ସହର ତଳି ଅଂଚଳର ଜୀବନଯାତ୍ରା, ବେଶ୍ୟାବୃତ୍ତି, ଗଣତନ୍ତ୍ରର ଦୋଷ ଦୁର୍ବଳତା ଆଦିର ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରେ ବର୍ଣ୍ଣାଡଶ'ଙ୍କର ନାଟକାବଳୀ। ତାଙ୍କର 'ଉଇଡୋଉରସ୍ ହାଉସ୍', 'ମିସେସ୍ ୱରେନ୍ସ ପ୍ରଫେସନ୍' ନାଟକ ଦୁଇଟିରେ ସହରତଳି ଅଞ୍ଚଳର ବସ୍ତିଗୁଡ଼ିକରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ଦାଦାଗିରି ଓ ବେଶ୍ୟାବୃତ୍ତିର ଚିତ୍ର ପ୍ରଦତ୍ତ। ତାଙ୍କର 'ମେଜର ବାର୍‌ବରା' ଦାରିଦ୍ର୍ୟ କଷାଘାତକୁ ରୂପାୟିତ କରୁଥିବା ଏକ ସାର୍ଥକ ନାଟକ।

ଗ୍ଲସ୍‌ୱର୍ଦ୍ଦି ଆଧୁନିକ ଜୀବନବୋଧର ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ଆଙ୍କିଛନ୍ତି ତାଙ୍କର 'ଜଷ୍ଟିସ୍' 'ଷ୍ଟ୍ରାଇଫ୍, '-ଦି ଏଲ୍‌ଡେଷ୍ଟ ସନ୍', ଲୟାଲିଟିଜ୍' ଆଦି ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ । ଏଗୁଡ଼ିକ ପାରିବାରିକ ତଥା ସାମାଜିକ ଜୀବନର ସମସ୍ୟାବଳୀ ଉପରେ ଆଧାରିତ।

ଗ୍ରାନ୍‌ଭାଇଲ ବାର୍କରଙ୍କର 'ଦି ମେକିଙ୍ଗ ଅଫ୍ ଆନ୍‌ଲିଟି', 'ମାଡ୍ରାସ୍ ହାଉସ୍' ଆଦି ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନାଟକ। ବାସ୍ତବବାଦ ଓ ପ୍ରକୃତିବାଦ ବିପକ୍ଷରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଧାରାର ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଲା ଇଂଲଣ୍ଡରେ। ସ୍କଟିସ୍ ନାଟ୍ୟକାର ଜେ.ଏମ୍. ବାରୀ ଏହି ଧାରାର ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ। 'ମେରୀରୋଜ୍', 'ପେଟରପାନ୍', 'ଏ କିସ୍ ଫର ସିଣ୍ଡ୍ରେଲା' ପ୍ରଭୃତି ତାଙ୍କର ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ନାଟକ। ବାସ୍ତବବାଦର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସ୍ୱରୂପ ମୁଣ୍ଡ ଟେକିଲା କାବ୍ୟନାଟକ। ଏହାର ପ୍ରବକ୍ତା ଥିଲେ ଟି.ଏସ୍. ଇଲିୟଟ୍। ସେ କହିଛନ୍ତି– "I believe that poetry is the natural and complite medium for drama ; that the prose play is a kind of abstraction capable of giving you only a part of what the theatre can give, and that the verse play is capable of something much more intense and exciting".

୧୯୫୦ ମସିହାରେ ଥିଓଡୋର ସ୍ପେନସର୍ କବିତା ଓ ନାଟକ ସଂପର୍କରେ ହାଭାର୍ଡଠାରେ ବକ୍ତୃତା ଦେଲାବେଳେ କାବ୍ୟନାଟକର ସୀମା ଓ ସମ୍ଭାବନା ସଂପର୍କରେ କହିଥିଲେ। ଷ୍ଟିଫେନ୍ ଫିଲିପ୍ସ, ଜେ.ଇ ଫ୍ଲେକର, ଜନ୍ ଡ୍ରିଙ୍କିୱାଟର, ଜନ୍ ମାସଫିଲଡ୍, ଡବ୍ଲ୍ୟୁ. ବି. ୟେଟସ୍ ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ନାଟକମାନ ଲେଖିଛନ୍ତି।

ବିଂଶ ଶତକର ଇଂରେଜୀ ନାଟ୍ୟକଳାରେ ଇମ୍ପ୍ରେସନିଜିମ୍ (ପ୍ରଭାବବାଦ), ଏକ୍ସପ୍ରେସନିଜିମ୍ (ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦ) ଆମ୍ର ପ୍ରକାଶ କରିଛି। ପ୍ରଭାବବାଦ ହେଉଛି ଚିତ୍ରକଳା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ଆନ୍ଦୋଳନ। ଏହାର ପ୍ରବକ୍ତା ହେଉଛନ୍ତି ପାବ୍‌ଲୋ ପିକାଶୋ। ୟେଟସ୍ ଓ

ଜେ.ଏମ୍ ସିଞ୍ଜେଙ୍କର ନାଟକରେ ଏହି ନାଟ୍ୟରୀତିକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରିବ। ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟଧାରା ମଧ୍ୟ ପ୍ରକୃତିବାଦ ଶୈଳୀ ଆଧାରିତ ନାଟକ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏ ତ ତୀବ୍ର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା। ନାଟ୍ୟକାର ଓ ନାଟ୍ୟସମାଲୋଚକ ସଂପର୍କରେ ଯାହା କହିଛନ୍ତି ତାହା ଏଠାରେ ଉଦ୍ଧାର କରାଯାଇପାରେ - " Expressionism attempts to go beyond mere represent action and to arrive at interpretation. The author attempts not so much to depict events faithfully as to convey to the spectator what seems to be their inner significance. To achieve this end dramatist often finds to expedient to depart entirely form objective reality and to employ symbols, condensations and a dozen devices which to the conservative must seem arbitrarity fantastic."

ଓ କାସି, ସି.କେ. ମୁନ୍‌ରୋ, ଏଚ୍ .ଏଫ୍. ରବିନ୍‌ଷ୍ଟେନ୍, ଜେ.ବି. ପ୍ରିଷ୍ଟଲେ, ଏଲ୍‌ମର ରାଇସ୍ ପ୍ରଭୃତି ଏହି ଶୈଳୀକୁ ନେଇ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା କରିଛନ୍ତି ତାଙ୍କର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ।

୧୯୫୦ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଇଂଲଣ୍ଡର ମଂଚ ଓ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନୂତନତାର ଯେଉଁ ସୂତ୍ରପାତ ଘଟିଲା ତାର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଅଛି ପରିବର୍ତ୍ତିତ ସାମାଜିକ, ରାଜନୈତିକ ଓ ସାଂସ୍କୃତିକ ପୃଷ୍ଠଭୂମି। ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଘନଘଟା, ମାର୍କ୍ସୀୟ ଦୃଷ୍ଟି ଓ ଦର୍ଶନର ପ୍ରସାର, ଜଟିଳ ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟା ଆଦି ଏହି ପୃଷ୍ଠଭୂମି ପ୍ରସୂତ ଚିନ୍ତାଚେତନା ଏହି କାଳର ନାଟକକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଛି। ଇଂରାଜୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ପଚାଶ ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳର ଜଣେ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟକାର ହେଲେ ଜନ୍ ଆର୍ଡେନ୍। ବ୍ରେକ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟରୀତିର ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗ ସେ କରିଛନ୍ତି। 'ଲିଭ୍ ଲାଇକ୍ ପିଗ୍‌ସ୍' (୧୯୫୮) ତାଙ୍କର ଏକ ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ନାଟକ। ବାରବୁଲାମାନଙ୍କର ପୁନର୍ବସତି ତଥା ଅସାମାଜିକ ଆଚରଣ ଉପରେ ଆଧାରିତ ଉକ୍ତ ନାଟକଟି। 'ସର୍ଜେଣ୍ଟ ମସ୍‌ଗ୍ରେଭ୍‌ସ ଡାନ୍ସ' ନାଟକରେ ସେ ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ ଓ ମନୋଜଗର ବ୍ୟବହାର କରି ଓ ବ୍ରେକ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟରୀତିର ପ୍ରୟୋଗ କରି ସେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମନରେ କର୍ମନିଷ୍ଠତା ଶୃଙ୍ଖଳା ଓ କଠୋରତା ଆଦି ସଂପର୍କରେ ପ୍ରଶ୍ନମାନ ଉଠାଇଛନ୍ତି। 'ଲେଫଟ୍‌ହାଣ୍ଡେଡ୍ ଲିବର୍ଟି (୧୯୬୫), 'ହିରାଇଜେସ୍ ଅପ୍' (୧୯୬୮), 'ଦି ଆଇଲାଣ୍ଡ ଅଫ୍ ଦି ମାଇଟି' ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ତାଙ୍କର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସାମାଜିକ, ରାଜନୈତିକ ପ୍ରସଂଗ ଉପରେ ରଚିତ ହୋଇଥିବା ନାଟକ। ତେବେ ଜନ୍ ଅସବର୍ଣ୍ଣଙ୍କର (୧୯୨୯-୧୯୫୪) ଲଣ୍ଡନ ରୟାଲ କୋର୍ଟ ଥିଏଟରରେ ମଂଚସ୍ଥ ହୋଇଥିବା 'ଲୁକ୍ ବ୍ୟାକ୍ ଇନ୍ ଆଙ୍ଗର' (ମେ ମାସ ଆଠ ତାରିଖ ୧୯୫୬ ମସିହାରେ ମଂଚସ୍ଥ) ଇଂରାଜୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ନାଟକ। ଏହାର ଶାଣିତ ବକ୍ତବ୍ୟ ସକଳ ଗତାନୁଗତିକତାରୁ ମୁକ୍ତ ହୋଇ ନୂତନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ସଂଧାନ ଦେଇଥିଲା। ଏହି ନାଟକ ସଂପର୍କରେ କୁହାଯାଇଛି। - " John osbornes play 'Look Back in Anger', which opened at the Royal

Court theatre in London on 8 May 1956, mankind either a revolution' or Water shed in the history of the modern British theatre. The Play certainly shocked its first audiences, as well as some its more perceptive critics, into responsive attention. It is also sometimes claimed that the play single handedly provoked theatre manages and their companies out of their complacent faith in the middle class virtues of the well made play' (The short oxford History of English Literature)

Andrew Sanders Oxford UniversityPress - 2000)

ଏହି ନାଟକରେ ତିନି ଅଂକ ପରଂପରା ଅନୁସୃତ। ଜିମି ପୋର୍ଟର ଚରିତ୍ରର ମିଡଲାଣ୍ଡରେ ଥିବା ବଖୁରିକିଆର ଘରେ ନାଟକର ତିନିଗୋଟିଯାକ ଦୃଶ୍ୟ ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି। ଜିମି ପୋର୍ଟର ବ୍ୟତୀତ, କ୍ଲିଫ୍ ଲୁଇସ୍, ଆଲିସନ୍ ପୋର୍ଟସ୍ ହେଲେନା ଚାର୍ଲେସ୍ ଓ କଲୋନେଲ ରେଡଫର୍ଣ୍ଣ ନାଟକରେ ଚରିତ୍ର ରୂପେ ଦେଖାଦିଅନ୍ତି। ନାଟକର ନାୟକ ଜିମିପୋର୍ଟରର ବୟସ ପଚିଶବର୍ଷ। ସେ ଏଥିରେ ଦେଖାଦିଏ ଏକ angry young man ଭାବରେ। ଏଷ୍ଟାବ୍ଲିଶ୍‌ମେଣ୍ଟ ବିରୋଧି ଏହି ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ନିହିତ ସମୟର ପ୍ରାଣସ୍ପନ୍ଦନ। ଅସବର୍ଣ୍ଣଙ୍କ ପରି ଆଉ ଜଣେ କୃତବିଦ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର ହେଲେ ସାମୁଏଲ୍ ବେକେଟ୍ (୧୯୦୬-୧୯୮୯) ଇଂଲଣ୍ଡର ଡବ୍‌ଲିନ୍‌ଠାରେ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରିଥିବା ଏହି ନାଟ୍ୟକାର ପୋରଟୋରା ରୟାଲ୍ କଲେଜ ଓ ପରେ ଟ୍ରିନିଟି କଲେଜରେ ଅଧ୍ୟୟନ କରିଥିଲେ। ୧୯୩୭ ମସିହାରେ ପ୍ୟାରିସ୍‌ଠାରେ ମଂଚସ୍ଥ ହେବାର ଦୁଇବର୍ଷ ପରେ ତାଙ୍କର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟକ 'ୱେଟିଂ ଫରଗଦୋ' ମଂଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା ୧୯୫୫ ମସିହାରେ ଆର୍ଟସ ଥିଏଟରରେ। ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟ୍ୟଧାରାରେ ଏ ନାଟକଟି କ୍ରାନ୍ତିକାରୀ ସୃଷ୍ଟି ଭାବରେ ପରିଗଣିତ। ଉକ୍ତ ନାଟକର ପ୍ରଯୋଜନା ଇଂଲଣ୍ଡ ଓ ପ୍ୟାରିସ୍‌ଠାରେ ହେଲାପରେ ଏହା ପୃଥିବୀର ବିଭିନ୍ନ ଭାଷାରେ ଅନୂଦିତ ହୋଇ ସୁଇଡେନ୍, ସୁଇଜରଲାଣ୍ଡ, ଫିନ୍‌ଲାଣ୍ଡ, ଇଟାଲୀ, ନରୱେ, ଡେନ୍‌ମାର୍କ, ହଲାଣ୍ଡ, ସ୍ପେନ୍, ବେଲଜିୟମ୍, ତୁର୍କୀ, ଯୁଗୋସ୍ଲୋଭିଆ, ବ୍ରାଜିଲ୍, ମେକ୍ସିକୋ, ଆର୍ଜେଣ୍ଟିନା, ଇସ୍ରାଏଲ୍, ଚେକୋସ୍ଲୋଭାକିଆ, ପୋଲାଣ୍ଡ, ଜାପାନ, ଜର୍ମାନୀ ଓ ଆମେରିକାରେ ମଂଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା। ବେକେଟ୍‌ଙ୍କର ପ୍ରଥମ ନାଟକ 'ଏଲ୍ୟୁଥେରିଆ' ଫରାସୀ ଭାଷାରେ ଲିଖିତ ଏକ ତିନିଅଂକର ନାଟକ। ତାଙ୍କର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ହେଲା 'ଏଣ୍ଡଗେମ୍', 'କ୍ରାପସ୍ ଲାଷ୍ଟଟେପ୍', 'ହାପିଡେଜ୍', 'ପ୍ଲେଜ୍', 'ବ୍ରେଥ୍' ପ୍ରଭୃତି। କିନ୍ତୁ 'ୱେଟିଂ ଫର୍ ଗଦୋ' ତାଙ୍କୁ ଆଣିଦେଇଛି ବିଶ୍ୱବ୍ୟାପି ଖ୍ୟାତି। ନାଟକରେ ଗଦୋ ଚରିତ୍ର କେଉଁ ସଂକେତ ବହନ କରୁଛି ତାହା ମଧ୍ୟ ବେଶ୍ ରହସ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ। ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟ ସମାଲୋଚକ 'ମାର୍ଟିନ୍ ଏସ୍‌ଲିନ୍' ତାଙ୍କର The theatre of the absurd' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଯଥାର୍ଥରେ କହିଛନ୍ତି – "Yet wx x x heather Godot is meant to suggest the intervination of a supernatural

agency, on wheather he stands for a mythical human being whose arrival is expected to change the situation, on both of these possibilities combined , his exact nature is of secondary importance. The subject of the play is not Godot but waiting, the act of waiting as an essential and characteristc aspect of the human condition."

(Revised Edition - 1974, page - 49)

ମାନବିକ ସ୍ଥିତିର ଅର୍ଥହୀନତା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତା ତଥା ଜୀବନର ଉଦ୍‌ଭଟତା ଉକ୍ତ ନାଟକର ଗୌରବ । ଏଥିରେ ପୁଣି ରୂପପାଇଛି ଟ୍ରାଜିକ୍ ଉପାଦାନ ସହ କମେଡ଼ିର ଉପାଦାନ ସମୂହ । 'ଦି ଟାଇମ୍‌ସ ଲିଟିରାରୀ ମାଗାଜିନ୍' ଏହି ନାଟକ ସଂପର୍କରେ କହିଥିଲେ ... It ...extracts from the idea of boredom the most genuine pathos. ୧୯୫୦ ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳରେ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦର୍ଶନ ଅନୁପ୍ରେରିତ ଉଦ୍‌ଭଟ ମାନସିକତାକୁ ନେଇ ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟଧାରା ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିଲା ତାର ସଂସ୍ଥାପନ ଏହି 'ୱେଟିଂ ଫର ଗଡୋ' କରିଥିଲା ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ ।

୧୯୫୦ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଇଂରାଜୀ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟର ଚର୍ଚ୍ଚା ଓ ବିଶ୍ଳେଷଣ କଲାବେଳେ ଆମକୁ ସେହି ସମୟର ରଂଗମଂଚ ସଂପର୍କରେ ମଧ୍ୟ କିଂଚିତ ଧାରଣା ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଦୀର୍ଘଦିନର ଆଲୋଚନା, ପ୍ରସ୍ତାବ ଗ୍ରହଣ (ପାଖାପାଖି ପ୍ରାୟ ଛଅଗୋଟି ଦଶନ୍ଧି ଧରି) ଆଦି ପରେ ୧୯୬୨ ମସିହାରେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଲା 'ନ୍ୟାସନାଲ୍ ଥିଏଟର୍' । ୧୯୬୩ ମସିହା ଅକ୍ଟୋବର ମାସରେ ଏହି ରଂଗମଂଚ ପାଇଁ ଏକ ପରିଚାଳନା ବୋର୍ଡ଼ ଗଠିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ବର୍ଷ ନ୍ୟାସନାଲ୍ ଥିଏଟର କଂପାନୀ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କର 'ହାମଲେଟ୍' ନାଟକ ପରିବେଷଣ କରିଥିଲେ । ପଚାଶ ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳରେ 'ରୟାଲ୍ ସେକ୍ସପିଅର କଂପାନୀ ଓ 'ଇଂଲିଶ ଷ୍ଟେଟ କଂପାନୀ' ପ୍ରଭୃତି ରଂଗମଞ୍ଚ ଗୁଡ଼ିକ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନକୁ ତ୍ୱରାନ୍ୱିତ କରିବାରେ ସହାୟକ ହୋଇଥିଲେ । ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦିତାମୂଳକ ଭାବରେ ଏହି ତିନିଗୋଟି କଂପାନୀ ନୂତନ ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାର ନାଟକମାନ ପରିବେଷଣ କରୁଥିଲେ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ନ୍ୟାସନାଲ୍ ଥିଏଟରରେ ଉପଦେଷ୍ଟା କେନିଥ୍ ଟ୍ୟାନ୍ ଓ ତାଙ୍କରି ପରାମର୍ଶରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ପିଟରବ୍ରୁକ୍ ଥିଲେ ରୟାଲ୍ ସେକ୍ସପିଅର କଂପାନୀର ଉପଦେଷ୍ଟା ଓ ତାଙ୍କରି ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାରେ ଚାରିଗୋଟି ମହତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟକ ମଂଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ସେଗୁଡିକ ହେଲା 'କିଂଗଲିୟର୍' (୧୯୬୨), ପିଟର ଭଇସିସ୍‌ଙ୍କର 'ମାରାଟ ସଡେ'(୧୯୬୪) ଆର୍ଟ୍ଟଡଙ୍କର ଭିଏତ୍‌ନାମ ଯୁଦ୍ଧ ଆଧାରିତ ନାଟକ 'ଥିଏଟର ଅଫ୍ କ୍ରୁଏଲିଟି ସିଜିନ୍' ଏବଂ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କର 'ମିଡ୍‌ସମରସ୍ ନାଇଟସ୍‌ଡ୍ରିମ୍' (୧୯୭୦) । ମଂଚରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ନାଟକ 'directors play' ରେ କିପରି ପରିଣତ ହୁଏ ସେ ସଂପର୍କରେ ଦୃଢ଼ ଯୁକ୍ତି ବାଢ଼ନ୍ତି ପିଟର ବ୍ରୁକ୍ ।

ଇଂରେଜୀ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସରେ ପଚାଶ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ଅନ୍ୟତମ ସଫଳ ନାଟ୍ୟକାର ହେଲେ ଆର୍‌ନୋଲଡ୍ ଓ୍ୱେସ୍କର। ତାଙ୍କର ନାଟକ 'ଚିପସ୍ ଉଇଥ୍ ଏଭ୍ରିଥିଙ୍ଗ୍' ରୟାଲ କୋର୍ଟ ଥିଏଟରରେ ୧୯୬୨ ମସିହାରେ ମଂଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା। ଏହା ପୂର୍ବରୁ ତାଙ୍କର 'ଦି ଚିକେନ୍' (୧୯୫୯) ନାଟକ ମଂଚସ୍ଥ ହୋଇ ତାଙ୍କୁ ଖ୍ୟାତି ଆଣିଦେଇଥିଲା। ଓ୍ୱେସ୍କରଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ତାଙ୍କ ସମକାଳର ରାଜନୈତିକ ଚିତ୍ରପଟର ଛବି ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ନିର୍ଯ୍ୟାତନାର ପ୍ରତିବାଦର ଭାଷାକୁ ସେ ରୂପଦେବାକୁ ଚାହିଁଛନ୍ତି ତାଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡିକରେ । ତାଙ୍କର ନାଟକତ୍ରୟୀ 'ଚିକେନ୍ ସୁପ୍ ଉଇଥ୍ ବାର୍ଲି' (୧୯୫୮), 'ରୁଟ୍‌ସ' (୧୯୫୯) 'ଆଇ ଆମ୍ ଟକିଂ ଏବାଉଟ୍ ଜେରୁଜେଲମ୍' ରେଏହି ରାଜନୈତିକ ଚିନ୍ତାଧାରାର ରୂପରେଖ ବେଶ୍ ସ୍ପଷ୍ଟ। ଓ୍ୱେସ୍କରଙ୍କ ସଂପର୍କରେ କୁହାଯାଇଛି ଯେ – "wasker manages to relate his intense respect for working class community to a social, historical and political persective stretching from the anti Facist protest of the jewish East End in 1936 to the failure of a project to establish a jeruslim and a new ideslist socialist life sytle in the Norfolk of the late 1950s"

(The short Oxford History of English Literature - Page -621 Andrew Sandars)

ହାରଲୋଡ୍ ପିଣ୍ଟର, ଅରଟନ୍, ଟମ୍‌ଷ୍ଟପାର୍ଡ, କ୍ୟାରିଲ୍ ଚର୍ଚ୍ଚିଲ, ଆଲାନ୍ ଆଇକବର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରଭୃତି ହେଉଛନ୍ତି ୧୯୫୦ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରବୃନ୍ଦ। ପିଣ୍ଟରଙ୍କର ନାଟ୍ୟକାର ଜୀବନର ଆଦ୍ୟଭାଗରେ ରଚିତ 'ଦି ରୁମ୍', 'ଦି ଡଂବ୍ ଓ୍ୱେଟର୍,' 'ଦି ବାର୍ଥଡ୍ରେ ପାର୍ଟି', (ଏ ତିନିଗୋଟିଯାକ ୧୯୫୭ ମସିହାରେ ଲିଖିତ) ଏବଂ 'କେଆର୍‌ଟେକର'(୧୯୫୯) ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ କାଫ୍‌କା ଓ ବେକେଟ୍‌ଙ୍କର ଜୀବନ ସଂପର୍କରେ ଉଚ୍ଚାରିତ ସିଦ୍ଧାନ୍ତମାନଙ୍କର ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ଶୁଣିବାକୁ ମିଳେ। ପିଣ୍ଟର ଏକଥା ମଧ୍ୟ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି ।

କହିଛନ୍ତି –When I read them (Kafka and Beckett) it rang a bell that in all within me. I thought something is going on here which is going in me too" (Harold pinter, interviwed by john sherwood, B.B.C European Service 3rd March-1960, Quoted in Martin Esstin the peopled wound London : metheun, 1970)

ପିଣ୍ଟରଙ୍କର 'ହୋମ୍‌କମିଙ୍ଗ୍' ନାଟକଟି ତାଙ୍କ ନାଟ୍ୟକାର ଜୀବନର ମୋଡ଼ ପରିବର୍ତ୍ତନରେ ସହାୟକ ହୋଇଛି। ଏହା ପ୍ରଥମେ ୧୯୬୪ ମସିହାରେ 'ରୟାଲ୍ ସେକ୍ସପିଅର କଂପାନୀ ମଂଚରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା। ତାଙ୍କର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଲା – 'ଓଲ୍ଡଟାଇମ୍ସ' (୧୯୭୧) 'ନୋ ମ୍ୟାନ୍‌ସଲ୍ୟାଣ୍ଡ' (୧୯୭୫) 'ବ୍ରିଟ୍ରୋୟାଲ' (୧୯୭୮) 'ଓ୍ୱାନ୍ ଫର ଦି ରୋଡ୍' (୧୯୮୪) ପ୍ରଭୃତି । ପିଣ୍ଟରଙ୍କ ନାଟ୍ୟକୃତି ଗୁଡ଼ିକ ସଂପର୍କରେ

ଗବେଷଣା କରିଥିବା ସମାଲୋଚକ ଡଃ ଗୁରୁଚରଣ ବେହେରା ଯଥାର୍ଥରେ କହନ୍ତି–" Harold pinters world is an exploratory world where the individual through various combinations of experience lives out his own possibilities and potentialities. Through an interplay of physical realitites and mental constructs (including art) Pinters men try to Circumvent the ambigility of life. They weave the tapestry of illusions with yarns of reality. A pattern making impulse in effect enables the charcters to come to terms with the bewildening variety of images and reflections that constitute the individual self .

(Reality and Illusion in the plays of Harold Pinter Page-49 Altanatic Publishers and Distributers - 1998)

ଏହି ସମୟରେ ଆଉଜଣେ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟକାର ହେଉଛନ୍ତି ଅରଟନ। ତାଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ସେ ପ୍ରଚଳିତ ଶାସନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ଚଉତିରିଷ ବର୍ଷ ବୟସରେ ପ୍ରାଣତ୍ୟାଗ କରିଥିବା (ନିଜର ବଂଧୁ ହାଲିୱେଲ୍ ତାଙ୍କୁ ହତ୍ୟା କରିଥିଲେ।) ଅର୍‌ଟନ୍‌ଙ୍କ କମେଡ଼ିଗୁଡ଼ିକରେ ଶାଣିତ ବିଦ୍ରୂପ ସ୍ଥାନ ପାଇବା ସଂଗେ ସଂଗେ ସେଗୁଡିକରେ ପାରଂପାରିକ ଫାର୍ସ ଓ କମେଡ଼ିର ରୂପାନ୍ତର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ। ତାଙ୍କର ନାଟ୍‌କ ଗୁଡ଼ିକ ହେଲା – 'ଏଣ୍ଟରଟେନିଂ ମିଷ୍ଟର ସ୍ଲୋଆନେ' (୧୯୬୪), 'ଲୁଟ୍ (୧୯୬୬), 'ରଫିଆନସ୍ ଅନ୍‌ଦି ଷ୍ଟେୟାର', 'ଦି ଏପରିଙ୍ଗହାମ୍ କ୍ୟାମ୍ପ' (ଦୁଇଟି ଯାକ ୧୯୬୭ରେ ଲିଖିତ) ଓ 'ହ୍ୱାଟ୍ ଦି ବଟଲର୍‌ସ' (୧୯୬୯) ପ୍ରଭୃତି । ପାରଂପରିକ କମେଡ଼ିର ରୂପାନ୍ତର ଓ ବିଘଟନ ଆଙ୍ଗିକ୍ ଅର୍‌ଟନ୍‌ଙ୍କ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲାବେଳେ ଶାମ୍ ସେଫାର୍ଡଙ୍କର ନାଟକରେ (ସେଫାର୍ଡଙ୍କ ଜନ୍ମ ୧୯୩୭ ମସିହାରେ ଚେକୋସ୍ଲୋଭାକିଆରେ) ଏହାର ଅବିକଳ ରୂପର ସଂଧାନ ଆମେ କରିଥାଉ। ୧୯୬୭ ମସିହା ଏପ୍ରିଲ୍ ମାସରେ ତାଙ୍କର 'ରୋଜେନ୍ କ୍ରାଂଜ୍ ଆଣ୍ଡ ଗ୍ଲିଡେନ୍‌ଷ୍ଟର୍ଣ୍ଣ', ନାଟକଟି ନ୍ୟାସନାଲ୍ ଥିଏଟରରେ ମଂଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା। ତାଙ୍କର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଲା – 'ଇଫ୍ ୟୁଆର ଗ୍ଲାଡ୍ ଆଇ ଉଇଲ୍ ବି ଫ୍ରାଙ୍କ (୧୯୬୬), 'ଦି ରିୟେଲ୍ ଇନ୍ସପେକ୍ଟର ହାଉଣ୍ଡ' (୧୯୬୮), 'ଏଭ୍ରିଗୁଡ୍‌ବୟ ଡିଜର୍ଭସ୍ ଫେଭର'(୧୯୭୭), 'ପ୍ରଫେସନାଲ୍ ଫାଉଲ୍' (୧୯୭୮) 'ଆର୍କାଡିଆ' (୧୯୯୪) ପ୍ରଭୃତି ।

୧୯୭୦ ତଥା ୧୯୮୦ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଇଂରାଜୀ ନାଟକକୁ radical theatre ବୋଲି ଅଭିହିତ କରାଯାଇପାରିବ। ବୁର୍ଜୁଆ ଅର୍ଥନୀତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଂଗ୍ରାମ, ଖଟିଖିଆ ମଣିଷର ସଂଗ୍ରାମୀ ଭାବାଦର୍ଶ ଏ କାଳର ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଛି। ବ୍ରେନ୍‌ଟନ୍, ଟ୍ରେଭର ଗ୍ରିଫ୍‌ଫିଥ୍‌ସ, ଡେଭିଡ଼ ହାରେ ଏବଂ ଡେଭିଡ୍ ଏଡ୍‌ଗାର ହେଉଛନ୍ତି ୧୯୮୦ ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳର ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ। ସାମାଜିକ ଅଂଗୀକାର ସହିତ ଏଷ୍ଟାବ୍ଲିଶ୍‌ମେଣ୍ଟ ବିରୋଧୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ସେମାନଙ୍କ ନାଟକକୁ ଗୌରବ ଦେଇଛି। ୧୯୮୦ ପରବର୍ତ୍ତୀ

କାଳରେ ଇଂରାଜୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟକୁ ବାଁ ଫ୍ରାଏଲ୍ (ଜନ୍ମ ୧୯୨୯), ଆଉକ୍‌ବର୍ଣ୍ଣ (୧୯୩୯), ମୁଷ୍ଟା'। ମାତୁରା, ଆରନୋଲଡ୍, ୱେସ୍କର , ଶ୍ରୀମତୀ କାରିଲ୍ ଚର୍ଚ୍ଚିଲ୍ ବିଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିଛନ୍ତି । ଏମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ପୁଣି ଅଛନ୍ତି ସେଲ୍‌ଘା ଷ୍ଟିଫେନ୍‌ସନ୍‌ଙ୍କପରି (ଜନ୍ମ ୧୯୫୫) ନୂଆପିଢ଼ିର ଲେଖିକା। କାରିଲ ଚର୍ଚ୍ଚିଲ ଓ ସେଲଘା ଷ୍ଟିଫେନସନ୍‌ଙ୍କ ନାଟ୍ୟକୃତିରେ ବାମାବାଦର୍ ସ୍ୱର (feminism) ଅନୁରଣିତ । ୧୯୮୦ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଇଂରେଜୀ ନାଟ୍ୟଧାରାରେ ରୂପପାଇଥିବା ରାଜନୀତି ସଚେତନତା, ଗୋଷ୍ଠୀଗତ ସଂଘର୍ଷର ଚିତ୍ର, ବାମାବାଦୀ ଆଭିମୁଖ୍ୟ ଓ ସାମାଜିକ ଅଂଗୀକାର ସଂପର୍କରେ ମତଦେଇ ମିକେଲିନ୍ ୱଣ୍ଡର ତାଙ୍କର 'Drama Today- A critical guide to British Drama-1970-1990 - ଗ୍ରନ୍ଥରେ କହନ୍ତି - If politics provided the major agenda for many male writers, one which has been confronted and developed intrurn by feminist and gay perspectives, both these forces for new ideas and new writings have been further enriched by ethnic voices. These have come from olden groups like the scots, the Irish or the Jewsh community, or from newer ethnic groups, challanging the centre from the margin. (Page-57)

ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ରୀତି ଓ ବକ୍ତବ୍ୟ ସଂପର୍କରେ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇ ଇଂରାଜୀ ନାଟ୍ୟକାର ସହିତ ତାର ସାମ୍ୟ ଓ ବୈଷମ୍ୟକୁ ଦର୍ଶାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ । ୧୮୭୭ ମସିହାରେ ରଚିତ 'ବାବାଜୀ' ହେଉଛି ପ୍ରଥମ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ । ଓଡ଼ିଶାରେ ଆଦ୍ୟ ରେନାସାଁର ସ୍ୱରଝଙ୍କାର ଶୁଣାଇଥିବା ଏହି ନାଟକଟିର ବକ୍ତବ୍ୟ ଓ ଆଙ୍ଗିକ ପ୍ରକୃତରେ ଆମକୁ ମୁଗ୍ଧକରେ। 'ମାନବିକ ସତ୍ୟର ପ୍ରତିଷ୍ଠା, ପୁଣି ବ୍ୟକ୍ତିର ଉପଲବ୍ଧି ମଧ୍ୟରେ ପରମ ସତ୍ୟର ଉପଲବ୍ଧି, ସକଳ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣତାର ଦୂରେଇ ଦେଇ ବିଶ୍ୱଜୀବନ ହେବାର ଇଂଗିତ ଓ ଯୁକ୍ତିନିଷ୍ଠ ମନୋଭାବ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଥାବଦ୍ଧ ଅଂଧବିଶ୍ୱାସଗୁଡ଼ିକର ଖଣ୍ଡନ - ଯାହାକୁ ସବୁ ରେନାସାଁର ସ୍ପିରିଟ୍ ବୋଲି କୁହାଯାଏ ସେସବୁ 'ବାବାଜୀ' ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି। 'ବାବାଜୀ' ନାଟକରେ ଜଣେ ଧର୍ମପ୍ରାଣ ବାବାଜୀର ଚରିତ୍ର ବର୍ଣ୍ଣିତ । ସଦାଚାରୀ ଭକ୍ତ ବାବାଜୀ ଜଣକ ଅସଦାଚାରୀ ଓ ଏକ କଳଂକିତ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା କିପରି ନିଗୃହୀତ ଓ ଲାଂଛିତ ହୋଇଛନ୍ତି ପୁଣି ନିଜର ଦୃଢ଼ ଇଚ୍ଛାଶକ୍ତିବଳରେ ସମାଜର ଏଇ ଶକ୍ତିଗୁଡ଼ିକ ସହ ମୁକାବିଲା କରି ବିଜୟ ଲାଭ୍ କରିଛନ୍ତି ତାହା ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି।" (ଆଦିନାଟ୍ୟକାର ଜଗନ୍ମୋହନ ଲାଲ ବିଶେଷାଙ୍କ - 'କୋଣାର୍କ', ଅଗଷ୍ଟ, ଅକ୍ଟୋବର-୨୦୦୩ - ବିଜୟ କୁମାର ଶତପଥି-ପୃ-୨୫)

ଇଂରାଜୀ ଶିକ୍ଷା ମାଧ୍ୟମରେ ଓଡ଼ିଆ ଜାତି ଯେଉଁ ଜ୍ଞାନାଲୋକ ଆହରଣ କରିଥିଲା ତାହାଥିଲା ଦୀର୍ଘ ପାଞ୍ଚଶହ ବର୍ଷଧରି (ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶ ଶତାବ୍ଦୀଠାରୁ ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ମଧ୍ୟଭାଗ

ଯାଏ) ୟୁରୋପରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥିବା ରେନାସାଁର ସୁଫଳ। ରେନାସାଁର ବିଭିନ୍ନ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରୁ ଗୋଟିଏ ହେଲା ମଣିଷକୁ ଓ ମଣିଷର ଅନୁଭବ ସଂଜାତ ସତ୍ୟକୁ ସର୍ବାଗ୍ରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠାଦେବା ପୁଣି ଯୁକ୍ତିନିଷ୍ଠ ମନୋଭାବ ନେଇ ପ୍ରଚଳିତ ବିଧି ବ୍ୟବସ୍ଥାମାନଙ୍କୁ ତଉଲିବା, ପରଖିବା । ଏହି ନାଟକର ଇଂରାଜୀ ଅନୁବାଦର ପ୍ରଫେସର ପଲ୍ ସେଣ୍ଟପିଏରି (ମଣ୍ଟ୍ରିଏଲ୍ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟର ଅନୁବାଦ ବିଭାଗ ପ୍ରଫେସର) ଯଥାର୍ଥରେ ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି -

"The message the play presents reconciles religion and reason, seeing in their Co-operation the possibilityof elimination exploitations and superstitions on the one hand, self indulgence and illusion on the other. Thus the message is at once age -old and modern, the two meeting in the emphasis placed on education, on Dharma the combined civic and religious duties of an individual.

(The Holyman, A Play - 14)

ମାନବଧର୍ମ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଓ ଏହା ସହିତ ହେତୁବାଦର ସମନ୍ୱୟ ଜଗନ୍ମୋହନଙ୍କର 'ବାବାଜୀ' ନାଟକକୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଲାବେଳେ 'ସତୀ' ନାଟକଟି ତାଙ୍କର ଗଢ଼ିଉଠିଛି ସାମନ୍ତବାଦ ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଷୋଦ୍‌ଗାରକୁ ନେଇ। ଏଷ୍ଟାବ୍ଲିଶ୍‌ମେଣ୍ଟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ ନାରୀର ସଂଘର୍ଷ ଓ ପରିଣତିରେ ତାର କରୁଣ ମୃତ୍ୟୁରୂପ ପାଇଛି ଏହି ନାଟକଟିରେ । ୧୮୮୬ ମସିହାରେ ରଚିତ ଏହି ନାଟକରେ ଆମେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରୁ ଯେ ଆମ ସମାଜ ଜୀବନରେ ଆହୁରି ତୀବ୍ରତର ଆହ୍ୱାନ ଗୁଡ଼ିଏ ଆସି ପହଞ୍ଚିଛି ଜଣେ ପତିପ୍ରାଣା ମହିଳାଙ୍କ ନିକଟରେ । ପାରିବାରିକ ଜୀବନରେ ପୁଣି ଭ୍ରଷ୍ଟାଚାରୀ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥା ମଧ୍ୟରେ ନିଗୃହୀତ ଲାବଣ୍ୟ ନାମ୍ନୀ ଏ ନାରୀଜଣକ ମୃତ୍ୟୁ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତାର ଚେଷ୍ଟା ଓ ସଂଗ୍ରାମ ଚଳାଇ ରଖିଛି ଶାନ୍ତିରେ ଟିକେ ନିଃଶ୍ୱାସ ମାରିବାପାଇଁ ଓ ପତି ସୋହାଗିନୀ ହୋଇ ସାଧାରଣ ନାରୀଟିଏ ପରି ଜୀବନଯାପନ ପାଇଁ। ମାତ୍ର ତା ହୋଇପାରିନି। ଅତ୍ୟାଚାର ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ର ଓ ସ୍ୱାମୀର ସଂଦେହ ମଧ୍ୟରେ ଆଉଟୁପାଉଟୁ ହୋଇ ସେ ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରିବା ପାଇଁ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଛି। 'ବାବାଜୀ'ରେ ସାମାଜିକ ଭ୍ରଷ୍ଟାଚାରର ଯେଉଁ ଗୋଟିଏ ଦିଗ ଆମେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଥିଲେ ତାହା ଧର୍ମଭାବନା ଆଧାରିତ। କିନ୍ତୁ 'ସତୀ'ରେ ସମଗ୍ର ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାଟି, ଶାସନତନ୍ତ୍ରଟି ଆମୂଳଚୂଳ, ଦୁର୍ନୀତି ଓ ବ୍ୟଭିଚାରରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ। ମାନବିକତା ସେଠାରେ ସୁଦୂର ପରାହତ। ଅଂଧାର ଶାସନର ବହୁମୁଖୀ ବିଭତ୍ସ ଦିଗଗୁଡ଼ିକ ଆମେ ଏ ନାଟକରେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ କରୁ। ଶାସକ ସମେତ ଏଠାରେ ଆଇନର ରକ୍ଷକ ଦାରୋଗା, ପୋଲିସ୍ ପୁଣି ଗଡ଼ଜାତ ମୂଳକର ସାମନ୍ତ ଓ ସମାଜର ବଡ଼ପଣ୍ଡାଗଣ ବାଡ଼ ହୋଇ କ୍ଷେତକୁ ଖାଇଯିବାପାଇଁ ବସିଛନ୍ତି । ଏସବୁ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯେଉଁ ତୀବ୍ର କଟାକ୍ଷ ରହିଛି ନାଟକରେ ତାହା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସମସ୍ୟା ସଚେତନ ଓ ନିବିଡ଼ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିଭଂଗୀର ସଂଧାନ ଦିଏ।

ଏହି ନାଟକରେ ପୁଣି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟରୀତି ଅନୁସୃତ। ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟ୍ୟ ପରଂପରାର ଅନୁସରଣ, ବିଷୟବସ୍ତୁ ପରିକଳ୍ପନା, ଅଂକ ଓ ଦୃଶ୍ୟ ବିଭାଜନ, ସଂଳାପ, ଦ୍ୱନ୍ଦ ସମାବେଶ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ ଏଥିରେ ସେକ୍ସପିୟର ନାଟ୍ୟରୀତି ଅନୁସୃତ ହୋଇଛି ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ହେବ। ଲାବଣ୍ୟ ଜୀବନରେ ମୁଦ୍ରିକା ବୃତ୍ତାନ୍ତଟି ଯେଉଁ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଦେଇଛି ଅର୍ଥାତ୍ ତାର ଭାଗ୍ୟ ବିପର୍ଯ୍ୟୟର କାରଣ ହୋଇଛି ତାହା ଆମକୁ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କର 'ଅଥେଲୋ' ନାଟକର ରୁମାଲ ବୃତ୍ତାନ୍ତକୁ ସ୍ମରଣ କରାଇଦିଏ। ଏଠାରେ ଲକ୍ଷ୍ୟକରିବାର କଥା ଯେ ଆଧୁନିକତାର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ଯେଉଁ ନିବିଡ଼ ସମାଜ ଦୃଷ୍ଟି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ବାସ୍ତବବାଦୀ ମୋଡ଼ ଦେବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କରିଥିଲା ତାହା ପରବର୍ତ୍ତୀ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ ନାଟକର ପ୍ରବାହରେ ମନ୍ଥର ହେବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲା। ଯାହାକିଛି ସାମାଜିକ ନାଟକ ରଚିତ ହେଲା ଅନ୍ତତଃ କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସେଥିରେ ରୂପ ପାଇଲା ସଂସ୍କାରଧର୍ମୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ସହିତ ନୀତିବୋଧ, ଆଦର୍ଶବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରା ଓ ଜାତୀୟତାବାଦ। ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ରାମଶଙ୍କର ରାୟଙ୍କ 'ବିଷମୋଦକ', 'ଯୁଗଧର୍ମ', 'କାଂଚନମାଳୀ', 'ଲୀଳାବତୀ', ଭିକାରୀ ଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କର 'ନିରୁପମା', 'ଯୌତୁକ', 'ସଂସାରଚିତ୍ର' ଓ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଘୋଷଙ୍କର 'ମାଷ୍ଟର ବାବୁ', 'ଭାଇ', 'ଚଷାଝିଅ' 'ମାମଲତକାର' ଓ 'ଦୁଃଖେସୁଖେ' ପ୍ରଭୃତି ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନାଟକ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ କାଳୀଚରଣ ହେଉଛନ୍ତି ସୋସିଆଲ୍ ରିଏଲିଟିର ରୂପକାର। ଇଂରେଜୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଯେପରି ଶ, ଗ୍ଲସ୍‌ୱର୍ଦ୍ଦି, ଇବ୍‌ସନ୍ ପ୍ରମୁଖ ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବତାର ରୂପାୟନ ସାଂଗକୁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଏକ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ଉତ୍‌ଥାପନ ତାଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ କରିଥିଲେ ଅନୁରୂପ ଭାବରେ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ସାମାଜିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା। ୧୯୨୦ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସାମାଜିକ, ରାଜନୈତିକ ଓ ସାଂସ୍କୃତିକ ପ୍ରେକ୍ଷାପଟକୁ ନେଇ। ତାଙ୍କର 'ଭାତ', 'ରକ୍ତମାଟି' ନାଟକ ଦୁଇଟିରେ ସାମନ୍ତବାଦୀ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଓ ଏହାର ଜଠରରୁ ଜନ୍ମ ନେଇଥିବା ପୁଞ୍ଜିବାଦୀ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଚିତ୍ର ଉତ୍‌କୀର୍ଣ୍ଣ। ଏ ଦୁଇଟିଯାକ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥା ମଧ୍ୟରେ ପିଡ଼ିତ ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତାର କାରୁଣ୍ୟ 'ଭାତ' ଓ 'ରକ୍ତମାଟି'ରେ ଝଙ୍କୃତ। ଗାନ୍ଧୀବାଦି ଚିନ୍ତାଧାରା ସହ ମାର୍କ୍ସୀୟ ଦର୍ଶନର ସଂଯୋଗ ଏଥିରେ ଘଟାଇଛନ୍ତି ସାହିତ୍ୟିକ କାଳୀଚରଣ। ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଯେ ପ୍ରଥମ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧଠାରୁ ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ମଧ୍ୟରେ ରଚିତ ହୋଇଥିବା ଇଂରାଜୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ 'Inter War Drama' 'ନାମରେ ପରିଚିତ। ଏ କାଳରେ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ହେଲେ ଓକାସୋ, କୋଓ୍ୱାର୍ଡ଼, ପ୍ରିଷ୍ଟଲେ ଓ ସେରିଫ୍ ପ୍ରଭୃତି। ଏହି ସମୟରେ ବିଶ୍ୱ ସାହିତ୍ୟରେ ଆଧୁନିକତାର ଉଦ୍‌ଗାତା ଭାବରେ ପରିଚିତି ଜଏସ୍ ଓ ଇଲିୟଟ୍‌ଙ୍କ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ମଂଚରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇ ଆଧୁନିକତାର

ଦିଗଦର୍ଶନ ଦେଇଥିଲା । ମଂଚସ୍ଥ ହେବାକୁ ଥିବା ଜେମସ୍ ଜଏସ୍‌ଙ୍କ 'ଏକ୍‌ଜାଇଲସ୍' ନାଟକ ଲଣ୍ଡନର ପ୍ରୋଗ୍ରେସିଭ୍ ଷ୍ଟେଜ୍ ସୋସାଇଟି ଦ୍ୱାରା ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାତ ହେଲାପରେ ନାଟକଟିର ଜର୍ମାନୀ ଅନୁବାଦ ମ୍ୟୁନିକ୍‌ଠାରେ ମଂଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ଇଲିୟଟ୍‌ଙ୍କର 'ସୁଇନି ଆଗୋନିଷ୍ଟସ୍' ୧୯୩୨ ମଧ୍ୟରେ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା ଓ ତାର ଠିକ୍ ବର୍ଷକ ପରେ ଆମେରିକାର 'ଭାସାର' କଲେଜ ଛାତ୍ରୀମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ମଂଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ସେହିପରି ତାଙ୍କର 'ମର୍ଡ଼ର ଇନ୍ ଦି କାଥେଡ୍ରାଲ' ପ୍ରଥମେ ଲଣ୍ଡନ ଥିଏଟରରେ ମଂଚସ୍ଥ ନ ହୋଇ ହୋଇଥିଲା 'କାଣ୍ଟରବରୀ କାର୍ଥେଡ୍ରଲ'ରେ । ଡି.ଏଚ୍. ଲରେନ୍ସଙ୍କର 'କରିଅରସ୍ ଫ୍ରାଇଡ଼େ ନାଇଟ୍' (୧୯୦୯ ରେ ଲିଖିତ ଓ ୧୯୩୯ ରେ ପ୍ରକାଶିତ), 'ଦି ଡ଼ଟର-ଇନ୍ ଲ' (୧୯୧୦), 'ଉଇଡୋଇଙ୍ଗ୍ ଅଫ୍ ମିସେସ୍ ହଲରଏଡ୍' ଏହି ତିନୋଟି ନାଟକ ମଧ୍ୟରୁ କେବଳ ଶେଷଟି ଲଣ୍ଡନ ଷ୍ଟେଜ୍ ସୋସାଇଟି ତରଫରୁ ମଂଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ଏପରିକି ତାଙ୍କର ସମସ୍ୟାଧର୍ମୀ ନିବିଡ଼ ସମାଜ ଦୃଷ୍ଟି ଆଧାରିତ ନାଟକ 'ହାଇବ୍ରେକ୍ ହାଉସ୍' (୧୯୧୯), 'ସେଣ୍ଟଜୋଆନ୍' (୧୯୨୪) ପ୍ରଥମେ ନ୍ୟୁୟର୍କଠାରେ ମଂଚସ୍ଥ ହେଲାପରେ ଯାଇ ଲଣ୍ଡନଠାରେ ମଂଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା ।

ପ୍ରଥମ ଓ ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ମଧ୍ୟବର୍ତ୍ତୀ ସମୟ ଇଂଲଣ୍ଡ କେବଳ ନୁହେଁ ସମଗ୍ର ୟୁରୋପରେ ଘନଘଟାର କାଳ ରୂପେ ବିବେଚିତ । ପୁଞ୍ଜିବାଦ ଓ ଉପନିବେଶବାଦର ଦ୍ରୁତ ପ୍ରସାର ସାଂଗକୁ ଉନବିଂଶ ଶତକରେ ରୂପ ପରିଗ୍ରହ କରିଥିବା ବ୍ୟକ୍ତି ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଏ ସମୟରେ ଆହୁରି ବିକଶିତ ହୋଇଛି । ଏହି ସମୟ ସୀମା ମଧ୍ୟରେ ପୁଣି ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛି ୟୁରୋପରେ ବିଭିନ୍ନ ସାହିତ୍ୟିକ ଓ ସାଂସ୍କୃତିକ ଆନ୍ଦୋଳନ । ଇଂରେଜ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଏସବୁ ଧରି ରଖିଥିଲାବେଳେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଏ କାଳରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଛି ସଂସ୍କାର ଆନ୍ଦୋଳନର ଚିତ୍ର, ପୁଣି ଐତିହାସିକ ଓ ପୌରାଣିକ ନାଟ୍ୟଚେତନାର ପ୍ରବାହ । ସାମାଜିକ ଅର୍ଥନୈତିକ ଓ ସାଂସ୍କୃତିକ ପ୍ରେକ୍ଷାପଟର ପାର୍ଥକ୍ୟ ଯୋଗୁ ଏ ଦୁଇ ସାହିତ୍ୟର ନାଟ୍ୟଧାରାରେ ଏ ଧରଣର ବୈଷମ୍ୟ ଦେଖାଯିବା ସ୍ୱାଭାବିକ ।

ପୂର୍ବରୁ କୁହାଯାଇଛି ଉନବିଂଶ ଶତକର ନରୱେଜିଆନ୍ ନାଟ୍ୟକାର ଇବ୍‌ସନ୍ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ସମସ୍ୟାଧର୍ମୀ ଓ ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବତାର ନାଟ୍ୟରୀତି କିପରି ଇଂରାଜୀ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟରେ ଗ୍ରାନଭାଇଲ୍ ବାର୍କର, ରବର୍ଟସନ, ଗ୍ଲସଓ୍ୱର୍ଦ୍ଦି ପ୍ରମୁଖଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅନୁସୃତ ହୋଇଥିଲା କିନ୍ତୁ ଭାରତବର୍ଷର ନାଟ୍ୟଧାରା ଓ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟପରଂପରାରେ ଇବ୍‌ସନିୟ ଶୈଳୀ (ଦୃଶ୍ୟ ବିରଳ ଅଂକ ପରଂପରା, ନିବିଡ଼ ସମାଜ ସଚେତନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ) ଅନୁସୃତ ହୁଏ ୧୯୫୦ ମସିହା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ । ଓଡ଼ିଶାର ନୂତନ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରବକ୍ତା ମନୋରଂଜନ ଦାସଙ୍କ 'ଆଗାମୀ' ନାଟକ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସ୍ମରଣୀୟ । ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଜନଜୀବନରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ବିବିଧ ସମସ୍ୟାର ଚିତ୍ରପଟ ସହିତ ବ୍ୟକ୍ତିମାନଙ୍କର

ଅର୍ନ୍ତଦ୍ୱନ୍ଦ ଚିତ୍ରଣରେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ ସମେତ ପ୍ରାଣବଂଧୁ କର, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ, ହରିହର ମିଶ୍ର, ରତ୍ନାକର ଚଇନି ପ୍ରଭୃତି ମହତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି। ଏମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ମୁଖ୍ୟ ହେଉଛି ମଣିଷର ପ୍ରବୃତ୍ତି ପରିଚାଳିତ ଅନ୍ତର୍ମନ।

ଏଣେ ୧୯୫୦ ମସିହା ପରେ ମଧ୍ୟ ଓଡ଼ିଶାରେ ସକ୍ରିୟଥିବା ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା (ଏ ଗ୍ରୁପ୍ ଓ ବି' ଗ୍ରୁପ୍) ଜନତା, ଓଡ଼ିଶା, ଥିଏଟର୍ସ, କଳାଶ୍ରୀ ପ୍ରଭୃତି ବ୍ୟବସାୟିକ ରଂଗମଂଚଗୁଡ଼ିକ କାଳୀଚରଣ, ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର, କମଳଲୋଚନ ମହାନ୍ତି, ଆନନ୍ଦଶଂଙ୍କର ଦାସ, ଭଂଜକିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକ, ନରସିଂହ ମହାପାତ୍ର ପ୍ରଭୃତିଙ୍କ ନାଟକମାନ ରାତି ପରେ ରାତି ମଂଚସ୍ଥ କରିଚାଲିଛନ୍ତି। ଉପରୋକ୍ତ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ କୃତିରେ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାଗୁଡ଼ିକର ଉତ୍‌ଥାପନ ମଧ୍ୟ ହୋଇଛି ବେଶ୍ କଳାତ୍ମକ ରୀତିରେ । ତେବେ ବାହ୍ୟ ଘଟଣାର ଘାତ ପ୍ରତିଘାତ ବାହ୍ୟ ଜଗତର ସମସ୍ୟାବଳୀର ଉପସ୍ଥାପନ ଓ ପରିଦୃଶ୍ୟମାନ ବାସ୍ତବତାର ଚିତ୍ରପ୍ରଦାନ (Photo Raalisim) ହୋଇଛି ଏମାନଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ। ଓଡ଼ିଶାର ମଂଚ ଓ ନାଟକ ସଂପର୍କରେ ଖବର ରଖୁଥିବା ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷ ମାତ୍ରେଇ ଉପଲବ୍‌ଧ କରିବେ ଯେ ୧୯୬୦ ମସିହା ପରଠାରୁ ଓଡ଼ିଶାରେ ବ୍ୟବସାୟିକ ରଂଗମଂଚଗୁଡ଼ିକ ଅବକ୍ଷୟଗ୍ରସ୍ତ ହେବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି ଓ ୧୯୭୦ ବେଳକୁ ଏହି ବ୍ୟବସାୟିକ ମଂଚଗୁଡିକର ପାଦ ପ୍ରଦୀପ ପ୍ରାୟ ନିଭିଯାଇଛି। ପୁଣି ଅନ୍ତର୍ମନର କାହାଣୀ ଶୁଣାଇ ପ୍ରଯୋଗବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଓ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀତାକୁ ଆଦରି ନେଇଥିବା ଗ୍ରୁପ୍ ଥିଏଟର ଆନ୍ଦୋଳନର ନାଟକଗୁଡିକ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯିବାକୁ ବସିଛନ୍ତି । ଆମର ପାରଂପରିକ ଲୋକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ବୁଦ୍ଧିଜୀବି ମହଲରେ ଆଦୃତ ହେଉ ନାହିଁ। ଓଡ଼ିଶାପରି ଭାରତବର୍ଷର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ପ୍ରାନ୍ତୀୟ ନାଟ୍ୟଧାରାରେ ଠିକ୍ ଏହି ଅବସ୍ଥା। ତେଣୁ ଆଧୁନିକ ଜୀବନବୋଧ ସହିତ ଲୋକ ଉପାଦାନର ସଂଯୋଗ ଘଟାଇ ପୁଣି ଏକ ନୂତନ ନାଟ୍ୟ ରୀତିର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ଘଟିଛି ଯାହାକୁ ବାଦଲ ସରକାରଙ୍କ ଭାଷାରେ କୁହାଯାଇପାରିବ 'ଥାର୍ଡ ଥିଏଟର'। ଓଡ଼ିଆରେ ଅନ୍ତର୍ମନର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଓ ଆଧୁନିକ ମଣିଷର କ୍ଷତାକ୍ତ, ଅସହାୟ ଅବସ୍ଥାକୁ ନେଇ ବୌଦ୍ଧିକ ନାଟକ ରଚନା କରୁଥିବା ସ୍ରଷ୍ଟାବର୍ଗ ଏଣିକି ମୁହଁ ଫେରେଇଛନ୍ତି ଲୋକଚେତନା, ଲୋକପରଂପରା ଓ ଲୋକ ସାହିତ୍ୟ ଆଡ଼କୁ। ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବ୍ରେକ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟରୀତି ସେମାନଙ୍କର ସହାୟକ ହୋଇଛି। ଇଂରାଜୀ ଅନୁବାଦ ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ 'ଆଲିନେସନ୍ ଇଫେକ୍ଟ'ର ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗ ୧୯୭୦ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଆରମ୍ଭ ହୋଇ (ମନୋରଂଜନ ଦାସଙ୍କର ବିଭିନ୍ନ ନାଟକ ଓ ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କର 'ମହାନାଟକ', କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କର 'ବହ୍ନିମାନ', ବିଜୟ କୁମାର ଶତପଥିଙ୍କର 'କଂସର ଆତ୍ମା' ପ୍ରଭୃତି) ଖୁବ୍ ସକ୍ରିୟ ରୀତିରେ ୧୯୮୦ ପରର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ

ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛି । ଇଂରାଜୀ ନାଟ୍ୟଧାରାରେ ସେହିପରି ହାରୋଲଡ୍ ପିଣ୍ଟର ହେଉଛନ୍ତି ବ୍ରେକଟିଆନ୍ ନାଟ୍ୟରୀତିରେ ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗ କର୍ତ୍ତା । ତାଙ୍କ ସଂପର୍କରେ କୁହାଯାଇଛି– " His uses of the Brachtian alienation effect achieved thought the minimal stage devices startling deviation from conventionalism, and avoidance of exaggeration and melodrama, creates an aesthetic distance that impels the reader on the audience to probe into and ponden the ambiguities and ambivalences of existance"

ଅଶୀ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ପରିମାଣରେ ରାଜନୀତି ସଚେତନ । Confrontation ଓ commitment ର ବାର୍ତ୍ତା ଏଥିରେ ସାର୍ଥକ ଭାବରେ ଅନୁରଣିତ । ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ଓ ଶୃଙ୍ଖଳା ମଧ୍ୟରୁ ମୁକ୍ତ ରହି ଏହି କାଳର ନାଟ୍ୟରୀତି ଜୀବନ ପ୍ରତି ନିବଦ୍ଧ ଭାବରେ ସଚେତନ ତଥା ଉନ୍ମୁଖ । ସଂପ୍ରତି ମାନବ ସମାଜ ସାମ୍ନା କରୁଥିବା ସମସ୍ୟାଗୁଡ଼ିକର ପ୍ରତିଫଳନ ଏଥିରେ ଯେ କେବଳ ଘଟୁଛି ତାହା ନୁହେଁ ସମାଜ ଜୀବନକୁ ନର୍କରେ ପରିଣତ କରି ଚାଲିଥିବା ଦୃଷ୍ଟିଶକ୍ତିଗୁଡ଼ିକର ବିନାଶ ପାଇଁ ଏଗୁଡ଼ିକରେ ରହିଛି ଦୃପ୍ତ ଆହ୍ୱାନ ।

ଇଂଲଣ୍ଡରେ ୧୯୮୦ ମସିହାପରେ ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟକଳା ଗ୍ରୁପ୍ ଥିଏଟର ମାଧ୍ୟମରେ ବିକଶିତ ହୋଇ ଚାଲିଛି ତାକୁ 'Alternative theater' ବୋଲି ଅଭିହିତ କରାଯାଇପାରିବ ଓ୍ୱଣ୍ଡରଙ୍କ ଭାଷାରେ । ସେ କହନ୍ତି – The alternative theatre raised important Questions about the way theatre was organized, produced and distributed : about spaces in which palys could be performed (theatres or not theatres) the audiences to whom they were performed (audiences from different classed and different constituences of interest) the way in which plays were put together (along traditional hierarchical lines of challenging the division of labour on hierarchy on differentiated skills) the subject matter of plays and protagonists through whom the subject matter was played out whether their class, gender or race on the relationship between private and public life- the personal and the political , the form of paly, for example, the explanations of time, on the use of mixed genres" (Drama Today-A critical guide to British Drama- 1970-1990, Page - 13)

ଓଡ଼ିଶାରେ ସଂପ୍ରତି ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟଧାରା ସକ୍ରିୟ ତାକୁ ମଧ୍ୟ ବିକଳ୍ପ ଥିଏଟର ବା ଅଲଟ୍ରନେଟିଭ୍ ଥିଏଟର ନାମରେ ନାମିତ କରାଯାଇପାରିବ ।

ନୀଳାଦ୍ରିଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ, ବିଜୟ କୁମାର ଶତପଥୀ, ରତି ମିଶ୍ର, ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକ, ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠୀ, ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସ, ନାରାୟଣ ସାହୁ, ରଣଜିତ୍ ପଟ୍ଟନାୟକ, ଶଂକର ତ୍ରିପାଠୀ, ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକ (ନାଟ୍ୟଚେତନାର ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା) ପଞ୍ଚାନନ ପାତ୍ର ,

ବ୍ରଜେନ୍ଦ୍ର ନାୟକ, ଅଶୋକ ତ୍ରିପାଠୀ, ବିଲ୍ଲେଶ୍ୱର ମହାରଣାଙ୍କ ସମେତ ଓଡ଼ିଶାର ବିଭିନ୍ନ ଅଂଚଳର ଆହୁରି ଅନେକ ନାଟ୍ୟକାର ଏବେ ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନାଟକମାନ ଲେଖୁଛନ୍ତି ଓ ବିଭିନ୍ନ ଗ୍ରୁପ୍ ଥିଏଟରରେ ସେଗୁଡିକ ମଂଚସ୍ଥ କରୁଛନ୍ତି । ଏହି ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଏକପ୍ରକାର ଅନୁଶାସନମୁକ୍ତ ଶୈଳୀ ବା ମୁକ୍ତ ଶୈଳୀକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛି। ମଂଚପାଇଁ ଆଜି ଆଉ ନିରୂପିତ ସ୍ଥାନ ଦରକାର ପଡୁନାହିଁ। ଡ୍ରଇଁରୁମ୍, ଖୋଲାଛାତଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ବଜାରର ଛକଜାଗା, ହାଟ ପଡ଼ିଆ, ନଈକୂଳ-ଏମିତି ଯେ କୌଣସି ସ୍ଥାନକୁ ମଂଚରୂପେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଛି। ସେହିପରି ନାଟକର ଚରିତ୍ରାୟନ ଓ କାହାଣୀ ମଧ୍ୟ କୌଣସି ପରିଧିକୁ ସ୍ୱୀକାର କରୁନାହିଁ। ନାଟକର ମୁଖ୍ୟଚରିତ୍ର ବା କେନ୍ଦ୍ର ଚରିତ୍ର ରୂପେ ମଂଚରେ ଏକ ଏକ ଅବ୍‌ଜେକ୍ଟ ଆସି ଠିଆ ହେଉଛନ୍ତି ଓ ଅଭିନୟ କରୁଛନ୍ତି। ଯେପରି 'କାରାଗାର କାହାଣୀ' ନାଟକରେ (ପ୍ରକାଶକାଳ-୨୦୦୨, ନାଟ୍ୟକାର- ବିଜୟ କୁମାର ଶତପଥୀ) କାରାଗାର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଭାବରେ ନାଟକରେ ଦେଖାଦେଇଛି।

ଭାବସଂପଦ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆଜିର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟଧାରାର ଅଗ୍ରଗାମୀ ମୂଲ୍ୟବୋଧଗୁଡ଼ିକ ସହ ତାଳଦେଇ ଗତିଶୀଳ। ଆଧୁନିକ କାଳର ଇଂରାଜୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ତୁଳନାରେ ଆମର ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ପଛରେ ପଡ଼ିଯାଇ ନାହାନ୍ତି । କେବଳ ଅସୁବିଧାଟି ଆମର ହେଉଛି ଅନୁବାଦ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହାର ପ୍ରଚାର ପ୍ରସାର ଯେମିତି ହେବାକଥା ତାହା ହୋଇପାରୁନି। ଏ ବିଷୟରେ ଯତ୍ନଶୀଳ ହେଲେ (ଅନ୍ୟ ଭାରତୀୟ ଭାଷାଗୁଡ଼ିକରେ ଓ ଇଂରାଜୀରେ) ଆମ ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟ ଓ ଶୈଳୀ ସଂପର୍କରେ ବିଶ୍ୱବାସୀ ଅବଗତ ହୋଇପାରନ୍ତେ।

ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗ,
ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ,
ବାଣୀବିହାର, ଭୁବନେଶ୍ୱର

ବଂଗୀୟ ଏବଂ ଓଡ଼ିଆ-ନାଟ୍ୟଶାଳା

(୧୮୭୨-୧୮୮୨)

ସୁନୀତା ବେହେରା

ଓଡ଼ିଶାରେ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହେବାର ଅନ୍ତତଃ ଶହେ ବର୍ଷ ପୂର୍ବରୁ କଲିକତାରେ ମଂଚାଭିନୟର ସୂତ୍ରପାତ ହୋଇ ସାରିଥିଲା । ପ୍ରଥମେ ସେଠାରେ ଇଂରାଜୀ ନାଟକର ଅଭିନୟ ହିଁ ହେଉଥିଲା । ଇଂରେଜମାନେ ଯେତେବେଳେ କଲିକତା ଆସିଲେ ସେମାନେ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କର ନାଟକ ନିଜ ସାଂଗରେ ଆଣିଥିଲେ । ଊନବିଂଶ ଶତକର ପ୍ରଥମ ଭାଗରେ ହିନ୍ଦୁ କଲେଜରେ ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କ ନାଟକ ପଢ଼ାଯାଉଥିଲା । ଇଂରାଜୀ ଥିଏଟର ହିଁ ତେଣୁ ସେ କାଳର ବଂଗଳା ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚର ଆଦର୍ଶ ଥିଲା ୧୭୯୫ ମସିହାରେ । ଲେବେଡ଼େଫ୍' (Lebedeff)ଙ୍କ ବେଙ୍ଗଲୀ ଥିଏଟର ହିଁ ପ୍ରଥମେ ବଂଗୀୟମାନଙ୍କୁ ବଂଗଳା ଏଥିରେ ଇଂରାଜୀ ଥିଏଟର ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର ବ୍ୟବସ୍ଥାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇଥିଲା । ୧୮୩୧ ମସିହାରେ ପ୍ରସନ୍ନ କୁମାର ଠାକୁର ତାଙ୍କର ହିନ୍ଦୁ ଥିଏଟର ମଞ୍ଚ ଆରମ୍ଭ କରି ଏଥିରେ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ 'ଜୁଲିୟସ୍ ସିଜର' ନାଟକର କେତୋଟି ଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରଥମେ ଦେଖାଇଥିଲେ । ୧୮୭୨ ମସିହାରେ ଯେତେବେଳେ ଏହାର ନମୁନା ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଥିଲା ଚୌରଙ୍ଗୀର ଲିଉସ୍ ରଂଗମଞ୍ଚରୁ । ଏହି ଭାବରେ ବଂଗୀୟ ରଂଗମଞ୍ଚ ମୁଖ୍ୟତଃ କଲିକତାରେ ଇଂରାଜୀ ମଞ୍ଚର ଆଦର୍ଶରେ ହିଁ ଗଢ଼ାଯାଇଥିଲା ।

ରଂଗମଞ୍ଚ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଦିନଟି ଥିଲା ଜାତୀୟ ଉଲ୍ଲାସର ସ୍ମରଣୀୟ ଦିବସ । ତେଣୁ ପ୍ରଥମ ସାଧାରଣ ରଂଗମଞ୍ଚ 'ନେସନାଲ୍ ଥିଏଟର' ନାମରେ ନାମିତ ହୋଇଥିଲା ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କୌଣସି ସ୍ଥାୟୀ ନାଟ୍ୟଶାଳା ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇ ନଥିବାରୁ ସାଧାରଣତଃ କଲିକତାର କୌଣସି ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଅଭିଜାତ୍ ଲୋକଙ୍କ ଗୃହରେ ପ୍ରଶସ୍ତ କକ୍ଷ ବା ଅଗଣାରେ ନାଟ୍ୟାଭିନୟ ହେଉଥିଲା । ନେସନାଲ୍ ବା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଗ୍ରେଟ୍ ନେସ୍‌ନାଲ୍ ଥିଏଟର ୧୮୭୨ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦ ଡିସେମ୍ବର ମାସରେ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା । ଏଥିରେ ଦୀନବନ୍ଧୁ ମିତ୍ରଙ୍କ 'ନୀଳଦର୍ପଣ' ଓ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ନାଟକର ଅଭିନୟ ହୋଇଥିଲା ଏବଂ ସଂଗେ ସଂଗେ ଅସାଧାରଣ ସାଫଲ୍ୟର ପରିଚୟ ମିଳିଲା ।

ପୂର୍ବରୁ ପୁରୁଷ ଅଭିନେତାମାନେ ନାରୀ ଭୂମିକାରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିଲେ । ମୂଳଧନର ଅଂଶଭାବେ ଅଠର ଜଣ ଯୁବକ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଏକ ହଜାର ଟଙ୍କା ଲେଖାଏଁ ଦେଇ ବେଙ୍ଗଲ ଥିଏଟର ପାଣ୍ଠି ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ନାଟ୍ୟଶାଳାର ପ୍ରଥମ ଅବୈତନିକ ସଂପାଦକ ଓ ଉତ୍ସାହୀ

ପ୍ରବନ୍ଧକ ଥିଲେ ସଂସ୍କୃତିସଂପନ୍ନ କଳ୍ପନାପ୍ରିୟ ଧନୀ ବ୍ୟକ୍ତି ଶରତଚନ୍ଦ୍ର ଘୋଷ। ଦୀନବନ୍ଧୁ ମିତ୍ରଙ୍କ ନାଟକ ଅଭିନୟରୁ ନେସନାଲ୍ ଥିଏଟରର ଶୁଭାରମ୍ଭ । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପଞ୍ଚମ ଦଶକର ଶେଷ ଭାବରେ ପାଇକପଡ଼ା ରଂଗମଞ୍ଚରେ ରତ୍ନାବଳୀ ଓ ଶର୍ମିଷ୍ଠା ନାଟକ ବିଶେଷ ଜାକଜମକରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା।୧୮୭୪ ଆରମ୍ଭରୁ ସେ କାଳର ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଲେଖକ ବଙ୍କିମ୍‌ଚନ୍ଦ୍ର ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟ, ରମେଶ ଚନ୍ଦ୍ର ଦତ୍ତ ପ୍ରଭୃତି ଉପନ୍ୟାସ, ମାଇକେଲ୍ ମଧୁସୂଦନ ଦତ୍ତ, ହେମଚନ୍ଦ୍ର ବନ୍ଦୋପାଧ୍ୟାୟ ପ୍ରଭୃତି କବିଙ୍କ ମହାକାବ୍ୟ ଓ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ କାବ୍ୟର ନାଟ୍ୟରୂପ ଅଭିନୟ ପ୍ରତି ସାଧାରଣ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ମନୋନିବେଶ କରିଥିଲେ। ସେତେବେଳେ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ନାଟକ ତୁଳନାରେ ସମସାମୟିକ କୁତ୍ସାମୂଳକ ସୁଖରୋଚକ କାହାଣୀ, ମୂକ ଅଭିନୟ, ବ୍ୟଙ୍ଗ ନାଟକ ପ୍ରହସନ ଜାତୀୟ ନାଟକର ଚାହିଦା ବେଶୀ ଥିଲା। ୧୮୭୫ର ମଧ୍ୟଭାଗରେ ବଙ୍ଗଳା ରଂଗମଞ୍ଚରେ ଆଧୁନିକ ଅତିନାଟକୀୟ ନାଟ୍ୟର ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ ଉପେନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସ (୧୮୪୭-୯୫) କରିଥିଲେ। ୧୮୭୫ ଅଗଷ୍ଟ ମାସରେ ଉପେନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସ ଗ୍ରେଟ୍ ନେସନାଲ୍ ଥିଏଟରର ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ହୋଇଥିଲେ।

୧୮୭୬ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦ ଫେବୃୟାରୀ ୨୯ ତାରିଖରେ ଏକ ମର୍ଯ୍ୟାଦାହାନିକର ବିଦ୍ରୁପାତ୍ମକ ନାଟକ ଗ୍ରେଟ୍ ନେସନାଲ୍ ଥିଏଟରରେ ଅଭିନୀତ ହେଲା । ଉପନ୍ଦ୍ରେନାଥ ଦାସଙ୍କ ରଚିତ 'ସୁରେନ୍ଦ୍ର ବିନୋଦିନୀ' ନାଟକଟି ବେଙ୍ଗଲ ଥିଏଟରରେ ୧୮୭୫ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦ ଅଗଷ୍ଟ ୧୮ ତାରିଖରେ ପ୍ରଥମେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା। ଶିକ୍ଷିତ ବଙ୍ଗାଳୀଙ୍କ ହୃଦୟରେ ଭାରତର ପରାଧୀନତା ୧୮୭୩ ମସିହାରେ ସାଧାରଣ ଜାତୀୟ ଚେତନାର ଜାଗରଣ ୧୮୭୩ ମସିହାରେ ସାଧାରଣ ନାଟ୍ୟଶାଳା ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପରଠାରୁ ରଚିତ ହୋଇଥିବା ବିଭିନ୍ନ ଗମ୍ଭୀର ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ନାଟକ ଓ ଗୀତିନାଟ୍ୟଗୁଡ଼ିକରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା। ନାଟ୍ୟରୀତି କ୍ଷେତ୍ରରେ ୧୮୮୧ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ ରାଜକୃଷ୍ଣ ରାୟ, ମାଇକେଲ୍ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ମୁକ୍ତ ଛନ୍ଦର ଅନୁସରଣରେ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରିଥିବା ନିୟମିତ ଅମେଳ ଛନ୍ଦକୁ ଏକ ଅଭିନବ ଉଦ୍ୟମ କୁହାଯାଇପାରେ । ହରଲାଲ ରାୟଙ୍କ ରୋମାଣ୍ଟିକ ନାଟକ 'ହେମଲତା'ରେ (୧୯୭୩) ଜାତୀୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ମର୍ମ ଓ ଅର୍ଦ୍ଧ ଐତିହାସିକ ନାଟକ 'ବଙ୍ଗର' 'ସୁଖାବସାନ' (୧୮୭୪) ରେ ତ୍ରୟୋଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମ ଭାଗରେ ମୁସଲମାନମାନଙ୍କ ବଙ୍ଗ ବିଜୟ କାହାଣୀ ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ନାଟକରେ ଇଙ୍ଗିତମୟ ଭାବେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହେଲା। 'ରୁଦ୍ରପାଳ' (୧୮୭୪), 'ଶତ୍ରୁସଂହାର' (୧୮୭୪) ଏବଂ 'କନକପଦ୍ମ'(୧୮୭୫) ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ 'ବେଣୀ ସଂହାର ଓ ଶକୁନ୍ତଳା' ଉପରେ ଯଥାକ୍ରମେ ଆଧାରିତ। ପାଞ୍ଚୋଟିଯାକ ନାଟକ ସଫଳତା ସହକାରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା। 'ହେମଲତା' ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ତୁଳନାରେ ସର୍ବାଧିକ ଜନପ୍ରିୟ ହୋଇଥିଲା।

ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଠାକୁରଙ୍କ ବଡ଼ଭାଇ ଜ୍ୟୋତିରୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଠାକୁର ମଧ୍ୟ ନାଟକ ଓ ଗଦ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ। ଚିତ୍ରାଙ୍କନରେ ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କର ପଟୁତା ଥିଲା । ଜ୍ୟୋତିରୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ପ୍ରଥମ ନାଟକ। କିଞ୍ଚିତ ଜଳଯୋଗ (୧୮୭୬) ଏକାଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ଗୋଟିଏ ପ୍ରହସନ । ପ୍ରହସନଟିର ଲଘୁ ରସିକତା ଉପଭୋଗ୍ୟ। ଏହା ସାଧାରଣ ରଂଗମଞ୍ଚରେ ସଫଳଭାବେ ଅଭିନିତ ହୋଇଥିଲା। (୧୮୭୨-୧୮୭୫) ଜ୍ୟୋତିରୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ପ୍ରଥମ ଗମ୍ଭୀର ନାଟକ 'ପୁରବିକ୍ରମ' (୧୮୭୪) ନାଟକରେ ଆମେ ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧମାନ ଜାତୀୟ ଚେତନାର ଦୃଢ଼ ସାହିତ୍ୟିକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଦେଖିବାକୁ ପାଉ। ଜ୍ୟୋତିରୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ଏହା ସର୍ବାପେକ୍ଷା ସଫଳ ଓ ଦୀର୍ଘକାଳ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନିଜର ଜନପ୍ରିୟତା ରକ୍ଷା କରିପାରିଥିଲା। ତାଙ୍କର ଦ୍ୱିତୀୟ ପ୍ରହସନ 'ଏମନ୍ କର୍ମ ଆର କରବୋ ନା' (୧୮୭୭) ଘରୋଇ ଓ ସାଧାରଣ ରଂଗମଞ୍ଚରେ ଅସାଧାରଣ ସଫଳତା ସହ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା। ନାଟକଟି ପରେ 'ଅଳୀକବାବୁ' (୧୯୦୦) ନାମରେ ପୁନଃ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା।

ଜ୍ୟୋତିରୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ତୃତୀୟ ନାଟକ 'ଅଶ୍ରୁମତୀ'(୧୮୭୯)ରେ ପାରିବାରିକ କର୍ତ୍ତବ୍ୟବୋଧ ଓ ସ୍ୱଦେଶପ୍ରୀତି ସହ ପ୍ରେମର ଦ୍ୱନ୍ଦ ଚିତ୍ରିତ ହୋଇଛି। କାହାଣୀଟି ରାଜପୁତ ଇତିହାସରୁ ଅଣାଯାଉଛି। ଚିତୋରର ରାଣା ପ୍ରତାପସିଂହଙ୍କର ମୋଗଲ ସମ୍ରାଟ ଆକବରଙ୍କ ସହ ସଂଗ୍ରାମ ଉପଲକ୍ଷରେ ଆକବରଙ୍କ ପୁତ୍ରଙ୍କ ପ୍ରତି ପ୍ରତାପଙ୍କ କନ୍ୟାଙ୍କ ପ୍ରଣୟ ଘଟଣା ନାଟକୀୟ କାହାଣୀର ଭିତ୍ତିଭୂମି। 'ମାନମୟୀ' (୧୮୮୦) ନାମକ ଏକ ଅତି କ୍ଷୁଦ୍ର ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଜ୍ୟୋତିରୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ପରବର୍ତ୍ତୀ ରଚନା। ଏହି ନାଟକର କାହାଣୀ ଅଂଶତଃ 'A mid - summer nights Dream' ନାଟକ ଉପରେ ଆଧାରିତ। ଜ୍ୟୋତିରୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ଚତୁର୍ଥ ଓ ଶେଷ ମୌଳିକ ଗମ୍ଭୀର ନାଟକ 'ସ୍ୱପ୍ନମୟୀ' (୧୮୮୨)।

ଏହା ହେଲା ୧୮୭୨ରୁ ୧୮୮୨ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବଙ୍ଗୀୟ ରଂଗମଞ୍ଚର ସାମ୍ମୁଖ୍ୟ ସୂଚନା । ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମେ ଓଡ଼ିଆ ରଂଗମଞ୍ଚ ବିଷୟରେ କିଛି ଜାଣିବା । ବଙ୍ଗଳା ରଂଗମଞ୍ଚ ସହିତ ଓଡ଼ିଆ ରଂଗମଞ୍ଚକୁ ତୁଳନା କରିବା ଏହାର ସାମ୍ୟ ଓ ବୈଷମ୍ୟ ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ ଅବଗତ ହେବା।

ଓଡ଼ିଶାରେ ପ୍ରଥମେ ମଞ୍ଚ ଅଭିନୟର ସୂତ୍ରପାତ ହୁଏ, ୧୮୭୨ ମସିହାରେ। ଏହିବର୍ଷ କଟକର କାଥଲିକ୍ ମିଶନ୍ ସ୍କୁଲର ଛାତ୍ରମାନେ ପାଦ୍ରୀ ସୁଶାନ ସାହେବଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ସ୍କୁଲ ପରିସରରେ ଜୁଲାଇ ୨୭ ତାରିଖ ଶନିବାର ଓ ୩୦ ତାରିଖ ମଙ୍ଗଳବାର ଦିନ ଅସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ନିର୍ମାଣ କରି ସେକ୍ସ୍‌ପିଅରଙ୍କ ନାଟକର ଅଭିନୟ ଦେଖାଇଥିଲେ। ଶିକ୍ଷିତ ଲୋକମାନେ ଏହି ନାଟକକୁ ସ୍ୱାଗତ ଜଣାଇଲେ। ୧୮୭୮ ମସିହା ଫେବୃୟାରୀ ସାତ ତାରିଖ ଜମିଦାର ଗୋପାଳଚନ୍ଦ୍ର ବୋଷଙ୍କ ବୈଠକଖାନାରେ ବଙ୍ଗଳାର 'ରାମାଭିଷେକ' ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହେଲା। 'ଦୀପିକା' ପତ୍ରିକା ଏହା ସମ୍ପର୍କରେ ଲେଖିଲେ, 'ଓଡ଼ିଶାରେ ନାଟକର ଅଭିନୟ ଏତେଶୀଘ୍ର

ହେବ ବୋଲି କେହି ସ୍ୱପ୍ନରେ ସୁଦ୍ଧା ଜାଣିନଥିଲେ। ୧୮୮୦ ମସିହା ବେଳକୁ କଟକରେ ମାଇକେଲ୍ ମଧୁସୂଦନଙ୍କର 'ଏକେଇ କି ବଲେ ସଭ୍ୟତା' ପ୍ରହସନଟି ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା। ଅଭିନୟ କଳା ପ୍ରକୃତରେ ସର୍ବାଙ୍ଗ ସୁନ୍ଦର ହୋଇଥିଲା ବୋଲି 'ଦୀପିକା'ର ସୂଚନାରୁ ଜଣାଯାଏ। ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ କଥା ଏହି ଅଭିନୟ ନିମନ୍ତେ ଦର୍ଶମମାନଙ୍କୁ ଟିକେଟ କାଟିବାକୁ ପଡ଼ିଥିଲା। ଏହା ହେଉଛି ଓଡ଼ିଶାର ପ୍ରଥମ 'ଟିକେଟେଡ' ଅଭିନୟ। ଏହି ସମୟରେ ରାମଶଙ୍କର ନାଟକ ଲେଖିବା ଆରମ୍ଭ କଲେ। ସଂଶୋଧନ ଓ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ଦେଲେ ଗୌରୀଶଂକର । ୧୮୮୧ ସାଲ୍ ଫେବୃୟାରୀ ସାତ ତାରିଖରେ ବାବୁ ଜଗତବଲ୍ଲଭ ଘୋଷଙ୍କ ଯତ୍ନ ଓ ପରିଶ୍ରମରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହେଲା ପ୍ରଥମ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ 'କାଂଚିକାବେରୀ' ତା ପରଦିନ ମାଇକେଲ୍ ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ରଚିତ ବଙ୍ଗଳା ନାଟକ। 'ପଦ୍ମାବତୀ' ମଧ୍ୟ ଏଇଠାରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା।

ଇତିମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଥମ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କିନ୍ତୁ କଟକଠାରୁ ଦୂରରେ ଗୋଟିଏ ମଫସଲରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇ ସାରିଥିଲା। କଟକର ଜଣେ ସରକାରୀ କର୍ମଚାରୀ ଜଗନ୍ମୋହନ ଲାଲ, ନିଜ ଗ୍ରାମ ମାହାଙ୍ଗାଠାରେ ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ସ୍ଥାପନ କରି ନିଜର କୁଳଦେବତା ରାଧାକାନ୍ତଙ୍କ ନାମନୁସାରେ ତାହାର ନାମ ଦେଇଥିଲେ, "ରାଧାକାନ୍ତ ରଂଗମଞ୍ଚ"। ଏହି ମଞ୍ଚ 'ବାବାଜୀ' ନାଟକର ଅଭିନୟ କରିସାରିଥିଲା। ଏହାର ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ ୧୮୭୫-୭୬ ମସିହା ବେଳକୁ ବମ୍ବେର ପାର୍ଶୀ-ରିପନ ଏବଂ ସାଙ୍ଗଲୀ ଥିଏଟର୍ସ କଟକ ଆସି ମ୍ୟୁନିସିପାଲିଟ୍ ହାତରେ ଏକ ଅସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ନିର୍ମାଣ କରି ଅଭିନୟ ଦେଖାଇଥିଲେ। ସାଂଗାଲୀ ଥିଏଟରର ଜନ୍ମ ହୋଇଥିଲା (୧୮୪୩) ମସିହାରେ ମହାରାଷ୍ଟ୍ରର 'ସାଙ୍ଗଲୀ' ଠାରେ। ନିଜ ରାଜ୍ୟରେ ଅଭିନୟ ଦେଖାଇ ଲୋକପ୍ରିୟ ହେବାପରେ ଏମାନେ ସାରା ଭାରତ ଘୁରି ବୁଲୁଥିଲେ। ମାତ୍ର ପାର୍ଶୀ- ରିପନ୍ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇଥିଲା ୧୮୮୫-୮୬ ମସିହା ବେଳକୁ । ଏହାହିଁ ସେ ଦେଶର ନାଟ୍ୟ ସମାଲୋଚକମାନଙ୍କର ମତ। ତେବେ ଏହା ପୂର୍ବରୁ ବମ୍ବେର ପାର୍ଶୀଥିଏଟର 'ଏଲଫିନ୍‌ଷ୍ଟୋନ' (୧୮୬୧), 'ଭିକ୍ଟୋରିଆ' (୧୮୬୭), 'ଆଲଫ୍ରେଡ୍' (୧୮୭୧) ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରି ସାରିଥିଲେ। ପୁଣି ଦୀପିକା ସମ୍ବାଦରୁ ଜଣାଯାଏ ଯେ, ମିଶନ୍ ସ୍କୁଲର ଛାତ୍ରମାନେ ୧୮୭୨ରୁ ମଞ୍ଚ ନିର୍ମାଣ କରି ନିୟମିତ ନାଟ୍ୟକ୍ରୀଡା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରୁଥିଲେ। ୧୮୭୨ ମସିହାରୁ ଉଭୟ ରଂଗମଞ୍ଚର ପ୍ରାରମ୍ଭ ଘଟିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଓଡ଼ିଶୀ ରଂଗମଞ୍ଚରେ ପ୍ରଥମେ ପ୍ରଥମେ ବେଶୀ ଇଂରାଜୀ ଓ ବଙ୍ଗଳା ଭାଷାରେ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହେଉଥିଲା । ଇଂରାଜୀ ଓ ବଙ୍ଗାଳୀମାନଙ୍କ ଆଚାର, ବ୍ୟବହାର, ଚାଲିଚଳଣ ଦେଖି ରଂଗମଞ୍ଚରେ, ଓଡ଼ିଆତ୍ୱ ଜାଗିଉଠିଲା ଓ ଓଡ଼ିଶାରେ ରଂଗମଞ୍ଚରେ ଆନ୍ଦୋଳନ ତେଜି ଉଠିଲା।

ଷଷ୍ଠବର୍ଷ, ଓଡ଼ିଆବିଭାଗ

ଓଡ଼ିଶାର ନାରୀ ନାଟ୍ୟକାର ଓ ନାଟ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା

ପ୍ରଫେସର ଡ. ସଂଘମିତ୍ରା ମିଶ୍ର

ପ୍ରାୟ ଦଶବର୍ଷ ତଳେ କାନାଡାର ସାଂସ୍କୃତିକ ପ୍ରତିନିଧି ଦଳ ଓଡ଼ିଶାର ଲୋକନାଟ୍ୟ ପଂରପରା ସଂପର୍କରେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିବାକୁ ତିଗିରିଆ ଆସି ମାସାଧିକ କାଳ ରହିଥିଲେ। ତିଗିରିଆ ଓଡ଼ିଶାର ବିଶିଷ୍ଟ ଶିକ୍ଷାବିତ୍, ଭାଷାବିତ୍ ପ୍ରଫେସର ଦେବୀ ପ୍ରସନ୍ନ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ଗାଁ। ଦେବୀସାର୍‌ଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ୍ରମେ ସେମାନଙ୍କୁ ଓଡ଼ିଶାର ଲୋକନାଟ୍ୟ ପରଂପରା ସଂପର୍କରେ ମୋତେ କିଛୁ ଧାରଣା ଦେବାକୁ ପଡିଥିଲା। ମୋର ସୀମିତ ବିଚାର ବୁଦ୍ଧି ଦେଇ ମୁଁ ସେମାନଙ୍କୁ ଆମର ସମୃଦ୍ଧ ଲୋକନାଟ୍ୟ ପରଂପରା ସଂପର୍କରେ ଯଥା ସମ୍ଭବ ବୁଝାଇଥିଲି। ମୋ ପାଇଁ ସବୁଠୁ ଅସୁବିଧା ଥିଲା ଭାଷା। ତେବେ ଦେବୀସାର୍ ଉପସ୍ଥିତ ରହି ମୋତେ ସହଯୋଗ କରୁଥିଲେ ଓ ସେମାନେ ଖୁବ୍ ଆଗ୍ରହରେ ମୋ କଥା ଶୁଣୁଥିଲେ । ସେହି ପ୍ରତିନିଧି ଦଳରେ ଥିଲେ ପଚାଶବର୍ଷରୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱବୟସ୍କା ଭଦ୍ରମହିଳା ଡଃ ଡିନା ଗେଡେ। ସେ ନିଜେ Theatre Humanities ନାମକ ନାଟ୍ୟ ସଂସ୍ଥାର ନିର୍ଦ୍ଦେଶିକା, ତାଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ସଂସ୍ଥାର ନାଟ୍ୟକର୍ମୀମାନେ ବହୁତ ritual କୁ ମାନନ୍ତି । ଆମର ଅଭିନୟ ପୂର୍ବରୁ ମଞ୍ଚପୂଜା ଭଳି ଅନୁଷ୍ଠାନ ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କର ଅଛି। ଏସବୁ କଥା କହିବା ଭିତରେ ସେ ମୋତେ ପଚାରିଲେ ଓଡିଶାରେ ନାରୀ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଅଛନ୍ତି ନା ନାହିଁ ? ଆମରାଜ୍ୟରେ ନାରୀ ନାଟ୍ୟନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ହେବା ଯେ କେତେ କଠିନ ବ୍ୟାପାର ଏକଥା ମୁଁ ତାଙ୍କୁ ବୁଝାଇ ପାରିନଥାନ୍ତି । କୌଣସିମତେ ବୁଝାଇଥିଲେ ବି ସେ ବୁଝିପାରିନଥାନ୍ତେ। ହୁଏତ ମୁଁ ତାଙ୍କୁ ବୁଝାଇଥିଲି। 'ଆମର ରକ୍ଷଣଶୀଳ ସମାଜରେ ନାରୀଟିଏ ନାଟ୍ୟନିର୍ଦ୍ଦେଶିକା ହେବା ବେଶ୍ କଷ୍ଟ। ଦେବୀସାର୍ ବି ସେହି ମହିଳାଙ୍କୁ ମୋ କହିବା ଭଳି ବୁଝାଇଥିଲେ। ମୁଁ କହିଥିଲି ଯେ ଆମର ନାରୀ ନାଟ୍ୟକାର ଯଥେଷ୍ଟ ଅଛନ୍ତି। ବିଶେଷ କରି ରେଡିଓ ନାଟ୍ୟକାର ଭାବରେ ନାରୀମାନେ ବେଶ୍ ସଫଳତା ଲାଭ କରିଛନ୍ତି। ଏକଥା କହିବାବେଳେ ନିଜକୁ ବୋଧ ଦେଲାଭଳି ଲାଗୁଥିଲା। ଆଜିକୁହେଁ ଅନେକ ସମୟରେ ଏକଥା ମନକୁ ଆସେ ଯେ ଆଜିତ ଅଭିନେତ୍ରୀମାନଙ୍କ ସଂଖ୍ୟା ବଢୁଛି। ନୃତ୍ୟାଙ୍ଗନା ମାନଙ୍କ ସଂଖ୍ୟା ମଧ୍ୟ ବଢୁଛି। ତେବେ ନାଟ୍ୟନିର୍ଦ୍ଦେଶିକା କାହିଁକି ବଢୁନାହାନ୍ତି । ଖୁବ୍ ଭଲ ନାଟକ ଲେଖୁଥିବା ନାରୀମାନେ ନିଜ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ରେଡିଓରେ ପ୍ରସାରିତ କରାଇ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ରହୁଛନ୍ତି କେମିତି। ଏହିସବୁ ବିଚାରକୁ ଏକାଠି କରି ନିଜ ସାହିତ୍ୟ ସଂପର୍କରେ କିଛି ଉଦାହରଣ ଖୋଜି ଏ ପ୍ରବନ୍ଧ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଛି। ଓଡ଼ିଶାରେ ନାରୀଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ପାଇଁ ଊନବିଂଶ ଶତକର ଶେଷ ଓ ବିଂଶ ଶତକର ଆଦ୍ୟପାଦରେ ଯେଉଁ ଉଦ୍ୟମ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା ତାର ଫଳସ୍ୱରୂପ

ଅନେକ ଲେଖିକା ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାକୁ ଆଧାର କରି ଲେଖନୀ ଚାଳନା ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲେ। ବହୁ ଦୁଃସ୍ଥିତି ଅତିକ୍ରମ କରି ସେମାନେ ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଥିଲେ। ଏହି ସଚେତନ ଲେଖିକାମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଥମେ କୁନ୍ତଳା କୁମାରୀ ଆମର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟକାରଭାବେ ପ୍ରଥମେ ଆମେ ସୀତାଦେବୀ ଖାଡଙ୍ଗା (୧୯୦୨) ଓ ସରଳା ଦେବୀ (୧୯୦୪) ଙ୍କୁ ଭେଟୁ, ସୀତାଦେବୀ ଖାଡ଼ଙ୍ଗା ଗଳ୍ପ, ନାଟକ, ଉପନ୍ୟାସ ଓ ଅନୁବାଦରେ ନିଜର କୃତିତ୍ୱ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଛନ୍ତି । ସ୍ୱାମୀ ବାଞ୍ଛାନିଧି ଖାଡଙ୍ଗାଙ୍କ ସହିତ ମିଶି ବ୍ରହ୍ମପୁରରେ ସେ ନାଟକର ମଞ୍ଚାୟନ ପାଇଁ ଏକ ରଂଗମଞ୍ଚ ନିର୍ମାଣ କରିଥିଲେ। ତାଙ୍କର ନାଟକଗୁଡିକ ହେଉଛି ସହୋଦର, ନାରୀ, ପୋଷ୍ୟପୁତ୍ର, ନୈଷ୍ଠିକ, ନିଷ୍କରି , ପ୍ରାଚୀନପନ୍ଥୀ, କ୍ଷୁଧାରପୀଡା, ମାତୃହୀନା, ଶକୁନ୍ତଳା , ହରିଶ୍ଚନ୍ଦ୍ର ଓ ସୀତା ନିର୍ବାସନ ପ୍ରଭୃତି, ନାଟକ ରଚନା, ମଞ୍ଚନିର୍ମାଣ ତଥା ଆକାଶବାଣୀ ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ ତାଙ୍କର ନାଟ୍ୟପ୍ରତିଭାର ଉତ୍କର୍ଷ ସାଧନ କରିଥିଲା। ତାଙ୍କର ଆତ୍ମଜୀବନୀରୁ ସେ ସମୟର ନାଟକ ସଂପର୍କୀୟ ତଥ୍ୟ ମିଳିଥାଏ।

ସରଳାଦେବୀ ଥିଲେ ବିପ୍ଳବିଣୀ। ସେ ଏକାଧାରରେ ଗାଳ୍ପିକା, କବି, ଔପନ୍ୟାସିକା, ଜୀବନୀ ଲେଖିକା, ନାଟ୍ୟକାର, ପ୍ରାବନ୍ଧିକା, ସମାଲୋଚିକା ତଥା ଅନୁବାଦିକା । ତାଙ୍କର ସୁରସୁନ୍ଦରୀ, ପ୍ରେମମହିମା, ପୂର୍ବରାଗ, ତରଣୀସେନ୍, ମାଳତୀମାଧବ, କରମାବାଈ, ଜନାବାଈ, ତୁଳସୀଦାସ, ମିଳନବଂଶୀ ଓ ଥୁଣ୍ଟାଜହ୍ନ ପ୍ରଭୃତି ରେଡ଼ିଓ ନାଟକ ଭାବରେ ବେଶ୍ ଜନପ୍ରିୟତା ଲାଭ କରିଥିଲା। ସେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ଅଧ୍ୟୟନ କରିଥିଲେ। କାଳିଦାସଙ୍କ 'ମାଳବିକାଗ୍ନିମିତ୍ରମ୍' ଓ ଭାସଙ୍କର 'ସ୍ୱପ୍ନବାସବଦତ୍ତା' ନାଟକର ସେ ଅନୁବାଦ କରିଥିଲେ। କାଳିଦାସଙ୍କ ('ମାଳବିକାଗ୍ନି ମିତ୍ରମ୍' ର ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନୁବାଦ ସେ କରି ପାରିନଥିଲେ। ଉତ୍କଳ ସାହିତ୍ୟର ନବପ୍ରସ୍ଥରେ ଏହାର ୪ଟି ଦୃଶ୍ୟମାତ୍ର ମୁଦ୍ରିତ ହୋଇଥିଲା। 'ସ୍ୱପ୍ନବାସବ ଦତ୍ତା' କିନ୍ତୁ ଧାରାବାହିକ ଭାବରେ ଉତ୍କଳସାହିତ୍ୟ, ନବପ୍ରସ୍ଥର ପ୍ରଥମ ସଂଖ୍ୟାରୁ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା। ରାଜାମହାସେନ ହସ୍ତୀଶିକାରୀ ଯୁବକଙ୍କ ପରିଚୟ ଜାଣିବା ପରେ ତାଙ୍କୁ ନିଜ କନ୍ୟା ବାସବଦତ୍ତାର ସଂଗୀତ ଶିକ୍ଷକ ଭାବେ ମନୋନୀତ କରିଛନ୍ତି । ରାଜକୁମାର ଉଦୟନ ସଂଗୀତଶାସ୍ତ୍ର ନିପୁଣ ମାତ୍ର ସେ ରାଜସିଂହାସନର ଦାୟ ଜାଣନ୍ତି। ରାଜକୁମାରୀ ବାସବଦତ୍ତାଙ୍କ ଆକର୍ଷଣଠାରୁ ପ୍ରଜାପୁଞ୍ଜଙ୍କର ଦାବୀ ତାଙ୍କ ପାଖରେ ବଡ। ତେଣୁ ସେ ବାସବଦତ୍ତାଙ୍କ ଅନୁରୋଧ ରକ୍ଷା କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ। ବସାବଦତ୍ତାଙ୍କୁ ତାଙ୍କର ଉତ୍ତର – ' ଏ କ'ଣ ଏ କ'ଣ ରାଜକୁମାରୀ ! ତୁମର କମଳଲୋଚନରୁ ମୁକ୍ତାଧାରଭଳି ଅଶ୍ରୁଧାର ଗଡି ପଡୁଛି। ପୁଞ୍ଜିଭୂତ ବେଦନା ତୁମର, ପୁଷ୍ପକୋରକନିଭ ଗଣ୍ଡକୁ ପାଣ୍ଡୁରିତ କରି ଦେଉଛି। ରାଜକୁମାରୀ, ତୁମେ କ'ଣ ମୁକ୍ତି ଦେବନାହିଁ। ମୋର ପ୍ରଜାପୁଞ୍ଜଙ୍କ ଆଶା, ପିତା-ମାତା, କୁଟୁମ୍ବଙ୍କ ଦାବୀ, ସବୁ କଥାଏଡ଼ି ମୁଁ ତୁମର ସଂଗୀତକଳା ଶିକ୍ଷକ ହେବି ? ତୁମ ପିତାଙ୍କ ଲତାକୁଞ୍ଜରେ ରହି, ଏଇ

ଲତାକୁଞ୍ଜର ମର୍ମର ବେଦୀତଳେ କ'ଣ ଜୀବନ୍ତ ସାମର୍ଥ୍ୟ ନେବି ବୋଲି କଳ୍ପନା କରୁଛ ? ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ ତୁମର ପ୍ରତ୍ୟାଶା । ହାୟ ରାଜକୁମାରୀ ! ତୁମେ ଅବୋଧ ବାଳିକାଙ୍କ ପରି ହୁଅନାହିଁ। (ସରଳାଦେବୀ - ଡଃ ଅଜୟ କୁମାର ମିଶ୍ର। ପୃ - ୪୫-୪୬)

ସଂଳାପ ସଂଯୋଜନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେ ଯଥେଷ୍ଟ, ପାରଦର୍ଶତା ହାସଲ କରିଥିଲେ। ଗାଳ୍ପିକା ବୀଣାପାଣି ମହାନ୍ତି ନିଜର ଏକାଧିକ ସଂଫଳ ଗଳ୍ପର ନାଟ୍ୟରୂପାନ୍ତର ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଛନ୍ତି । ସେ ଗୁଡ଼ିକ ମଞ୍ଚ ଓ ବେତାର ଉଭୟ ଗଣମାଧ୍ୟମରେ ପରବେଷିତ ହୋଇଛି। ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ସମୟର ସମୟ, ମଧ୍ୟାନ୍ତର, ବସ୍ତ୍ରହରଣ, କ୍ରାନ୍ତି, କସ୍ତୁରୀମୃଗ ଓ ସବୁଜ ଅରଣ୍ୟ ଭଳି ନାରୀ ସମସ୍ୟା କୈନ୍ଦ୍ରିକ ଗଳ୍ପମାନ ନାଟ୍ୟରୂପ ନେଇ ମଞ୍ଚ ତଥା ରେଡ଼ିଓ ମାଧ୍ୟମରେ ପରିବେଶିତ ହୋଇଛି। 'ପାଠକୋଇଲି' ଏହି ରୂପାନ୍ତର ମଧ୍ୟରେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଉଲ୍ଲେଖ ଆବଶ୍ୟକ କରେ। ଏହି ଲେଖିକାଙ୍କର 'ଅନ୍ଧକାରର ଛାଇ' ଗଳ୍ପର ନାଟ୍ୟରୁପ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଥିଲେ ସୁନାମଧନ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ କୁମାର ମହାନ୍ତି । ନାରୀଶିକ୍ଷା ଓ ତତ୍‌ଜନିତ ତାର ଅସହାୟତା ଏହାର ପ୍ରତିପାଦୀ, ଅଦ୍ୱିତୀୟ' ତାଙ୍କର ଅନ୍ୟ ଏକ ଟେଲିନାଟକ।

କବି ମନୋରମା ମହାପାତ୍ରଙ୍କର 'ନିକିତି' ଓ 'ବନ୍ଦଘରର କବାଟ' ଭଳି ଗଳ୍ପକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦେଇ ଆକାଶବାଣୀରେ ପରିବେଷଣ କରାଇଥିଲେ। ସେହିଭଳି ବସନ୍ତକୁମାରୀଙ୍କର 'ଅମଡ଼ାବାଟ'ର ନାଟ୍ୟରୂପ ମଧ୍ୟ ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରି ତାହାକୁ ଓଡ଼ିଶାର କୋଣେ ଅନୁକୋଣେ ପରିଚିତ କରାଇ ପାରିଥିଲେ।

ଅନ୍ୟତମ ଗାଳ୍ପିକା ଔପନ୍ୟାସିକା ୰ସୁଧାଂଶୁବାଳା ପଣ୍ଡା ନାଟକ ଏକାଙ୍କିକା ରଚନାରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସୁନାମ ଅର୍ଜ୍ଜନ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ଗଳ୍ପ 'ଯେ ଅଛୁଆଁ ଛୁଇଁଦେଲା' ର ବେତାର ନାଟ୍ୟରୂପ ବହୁ ପ୍ରସାରିତ ତଥା ଆଦୃତ। ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ 'ବକୁଳବନର ରାଧା' ତାଙ୍କର ଅନ୍ୟ ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକ ଯହିଁରେ ସାକ୍ଷୀଗୋପୀନାଥ ଓ ଦ୍ୱିଜକନ୍ୟା ଲକ୍ଷ୍ମୀର ପ୍ରଣୟ ହିଁ ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି। (ଏହା କବି ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କ 'ପୂଜାରିଣୀ' କାବ୍ୟନାଟକର ଅନୁରୂପ) ସୁଧାଂଶୁ ବାଳା ପଣ୍ଡା ତାଙ୍କର ସମସ୍ତ ରେଡ଼ିଓ ନାଟକ ଏକତ୍ର କରି ଏକାଙ୍କିକାଗୁଚ୍ଛ ନାମରେ ପ୍ରକାଶିତ କରାଇବାର ପ୍ରକ୍ରିୟା କରିଥିଲେ, ଯାହା ତାଙ୍କର ଅକାଳ ବିୟୋଗରେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇପାରିନାହିଁ। 'ଯେ ଅଛୁଆ ଛୁଇଁ ଦେଲା' ନାଟକ ତାଙ୍କର ବିଶିଷ୍ଟ କୃତି।

ଅନ୍ୟତମ ଲେଖିକା ଶ୍ରୀମତି କାନ୍ତିଲତା ଦାଶ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ରଚୟିତା ଭାବରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଗୌରବର ଅଧିକାରିଣୀ । ତାଙ୍କର 'ଲକ୍ଷ୍ମୀପୂଜା' ଶୀର୍ଷକ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ବାରମ୍ବାର ରେଡ଼ିଓରେ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଛି ଓ ପୁସ୍ତକାକାରରେ ମୁଦ୍ରିତ ହୋଇଛି। ତାଙ୍କର 'ପାଦୁକାପୂଜା' ଶୀର୍ଷକ ନାଟକ କଟକର ମାରୁତି ମଣ୍ଡପରେ ରାମଲୀଳା ପ୍ରଚାର ସମିତି ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି। ଆକାଶବାଣୀ ଶିଶୁସଂସାର କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମରେ ତାଙ୍କର ମୋତିମାଳ, ସାମ୍ୟଶଙ୍ଖ, ଯାହାକୁ ରଖିବେ

ଅନନ୍ତ ଓ କରୁଣାକର ପ୍ରଭୃତି ଶିଶୁ ଉପଯୋଗୀ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ପ୍ରଚାରିତ। ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ମକର ସଂକ୍ରାନ୍ତି ଉପଲକ୍ଷେ 'ଶଙ୍କର ପାର୍ବତୀପୂଜା', ଷଷ୍ଠୀ ଓଷା ଉପଲକ୍ଷେ 'ଷଷ୍ଠୀପୂଜା', ବଶିଷ୍ଠ ବିଶ୍ୱାମିତ୍ର ସମ୍ବାଦ ଉପରେ ଆଧାରିତ 'ବ୍ରହ୍ମର୍ଷି' ଶକୁନ୍ତଳା ଓ ଦୁଷ୍ମନ୍ତଙ୍କ ପ୍ରଣୟ ଉପାଖ୍ୟାନ ଉପରେ ଆଧାରିତ 'ପ୍ରଣୟପୂଜା' ତାଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ରଚିତ ଯାହା ଆକାଶବାଣୀ କଟକରୁ ପ୍ରଚାରିତ ହୋଇଛି। ନିଜ ଲେଖାଗଳ୍ପ 'ମୃଗତୃଷ୍ଣା'କୁ ସେ 'ସୁନାହରିଣ' ଶୀର୍ଷକରେ ନାଟ୍ୟରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି ଓ ନନ୍ଦିନୀ ଶତପଥୀଙ୍କ 'ନବଦିଗନ୍ତ' ଗଳ୍ପର ଆଧାରରେ 'ନବଦିଗନ୍ତ' ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ଏସବୁ ମୁଦ୍ରିତ ହୋଇନଥିବାରୁ ଲେଖିକା ଆଲୋଚନାର ଅନ୍ତରାଳରେ ରହିଯାଇଛନ୍ତି।

ଡଃ ଅର୍ଚ୍ଚନା ନାୟକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଜଗତର ଏକ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ପ୍ରତିଭା। ତାଙ୍କର ଅଚିହ୍ନା ଆକାଶ , ନୀଳପରୀ ଓ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଏକାଙ୍କିକା ଓ ଯକ୍ଷିଣୀସମ୍ବାଦ ଶୀର୍ଷକ ତିନୋଟି ଏକାଙ୍କିକା ସଂକଳନ ପ୍ରକାଶିତ। ତାଙ୍କର ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ନାଟକ 'ଅମ୍ବାପଲ୍ଲୀ' ବାରମ୍ବାର ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି। 'ଶର୍ମିଷ୍ଠା' ଶୀର୍ଷକ ନାଟକ ବିଶିଷ୍ଟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ହରପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାରେ ଦୂରଦର୍ଶନରେ ପ୍ରଚାରିତ। 'ଯକ୍ଷିଣୀସମ୍ବାଦ' ପାଇଁ ସେ ପ୍ରଜାତନ୍ତ୍ରର ସମ୍ମାନଜନକ ହରିହର ମହାପାତ୍ର ପୁରସ୍କାର ଲାଭ କରିଛନ୍ତି ଓ ସାମଗ୍ରିକ ନାଟ୍ୟକୃତିପାଇଁ ପୁର୍ନବାର ସାହିତ୍ୟ ଅନୁଷ୍ଠାନ ପକ୍ଷରୁ ସମ୍ବର୍ଦ୍ଧିତା ହୋଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କୁ ଏସିଆ ଥିଏଟର ଅଲିମ୍ପିୟାଡ୍ ତରଫରୁ ନାଟ୍ୟଶ୍ରୀ ଉପାଧି ମଧ୍ୟ ମିଳିଛି। ଅଚିହ୍ନା ଆକାଶ, ଅଦୃଶ୍ୟ ଜହ୍ନ, ମେଘମହ୍ଲାର, କସ୍ତୁରୀମୃଗ, ସ୍ୱାତିର ସ୍ୱପ୍ନ, ପ୍ରେମ ଓ ମୃତ୍ୟୁ, ଅନ୍ଧାରର ଛାଇ, ଶୀର୍ଷକ ସାତଗୋଟି ଏକାଙ୍କିକାକୁ ନେଇ 'ଅଚିହ୍ନା ଆକାଶ' ସଂକଳନ ବିନ୍ୟସ୍ତ । ମହାଭାରତର ଆଦିପର୍ବରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ଗୁରୁ ଓ ପ୍ରମୋଦବରା ଉପାଖ୍ୟାନ ଅନୁସରଣରେ ରଚିତ 'ପ୍ରେମ ଓ ମୃତ୍ୟୁ' ଶ୍ରୀ ଅରବିନ୍ଦ ଦର୍ଶନ ଉପରେ ଆଧାରିତ। ଅନ୍ୟ ଏକାଙ୍କିକା ଗୁଡିକରେ ନାରୀ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ, ବିରହ ତଥା ପ୍ରେମର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସମସ୍ୟା, ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ ଇତ୍ୟାଦି ରୂପପାଇଛି, ଏପରିକି ଚଳଚିତ୍ରକୁ ନେଇ ଆମର ମନୋଭାବ ମଧ୍ୟ ସେ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ଲେଖିକା ନାରୀ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ବିକାଶ ଓ ସେଥିପାଇଁ ନାରୀର ଅନବରତ ସାଧର୍ନାକୁ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି। ନୀଳପରୀ ଓ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଏକାଙ୍କିକା ବିଷୟ ନାଟକ ଓ ପ୍ରସ୍ତୁତି ରାଜନୀତିକ ବ୍ୟଙ୍ଗର ଉପସ୍ଥାପନା ଏବଂ ଅଭିନବ ପ୍ରୟାସ। ନିଳପରୀ ସମକାଳୀନ କୁତ୍ସିତ ପରିବେଶରେ ରହି ମଧ୍ୟ ନିଜର ସରଳତା ତଥା ସହୃଦୟତା ସହିତ ବଂଚେ। ଅବଲୋକରା କାହାଣୀ ଛଳରେ ନୀଳପରୀର କଥା କୁହାଯାଇପାରିଛି। ନୀଳପରୀର ବିଷାଦ ରାଗିଣୀଯୁକ୍ତ ସଂଗୀତ, ବିଶାଳାକ୍ଷର ନୀଳପରି ପ୍ରତି ଅନୁରାଗ, ଭୈରବର କୁଟିଳତା ସବୁ ମିଶି ନୀଳପରୀର ବିଷୟ ବିନ୍ୟାସ କରିଛନ୍ତି । 'ପ୍ରତିମୂର୍ତ୍ତିର ଆତ୍ମକଥା'ରେ ତଥାକଥିତ ରାଜନୀତିଜ୍ଞ ମାନଙ୍କର ସ୍ଥୁଳବୁଦ୍ଧି ସହିତ ସମାଜ ଜୀବନର ଏକ କୁତ୍ସିତ ରୂପ ଆମ ଆଖି

ଆଗରେ ଭାସିଉଠେ। ସ୍ୱାଧୀନତା ସଂଗ୍ରାମୀ ବୀରେନ୍ଦ୍ର ରାୟଙ୍କ ପୁତ୍ର ରାଜେନ୍ଦ୍ର ସର୍ବ ସମ୍ମୁଖରେ ଘୋଷଣା କରନ୍ତି ଯେ ଉନ୍ମୋଚିତ ହୋଇଥିବା ପ୍ରତିମୂର୍ତ୍ତି ତାଙ୍କ ପିତାଙ୍କର ନୁହେଁ । ପରିବେଶରେ ସେ ପ୍ରତିମୂର୍ତ୍ତି ନିର୍ମାଣ ପାଇଁ ପ୍ରଦାନ କରିଥିବା ପିତାଙ୍କର ଏକମାତ୍ର ତୈଳଚିତ୍ରଟି ମଧ୍ୟ ଫେରିପାଆନ୍ତି ନାହିଁ। ସଂଗ୍ରାମୀର ସ୍ମୃତି ସହିତ ପିତୃଦତ୍ତ ବିଭୂତି ଲୁଣ୍ଠିତ ହୋଇଯାଏ । 'କାବାନାୟିକା'ରେ କବିତା ପାଠୋତ୍ସବ ସମ୍ପର୍କୀୟ ହାସ୍ୟକର ଘଣଣା ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି । ନିଃସଙ୍ଗ ସଙ୍ଗୀତରେ ପାଞ୍ଚଗୋଟି କ୍ଷୁଦ୍ର ନାଟକ ଏକତ୍ର ହୋଇଛି। ଯକ୍ଷିଣୀ ସମ୍ବାଦରେ ଯକ୍ଷିଣୀ, ସନ୍ନ୍ୟାସୀ ବଳ, ରାଜପୁତ୍ର ପୁଷ୍ପାଦିତ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦିଙ୍କ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ସନ୍ନ୍ୟାସୀଙ୍କର ଅନାସକ୍ତ ମାନସିକତାକୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି। ସନ୍ୟାସୀ କାହାରି ନିନ୍ଦା ପ୍ରଶଂସାରେ ବିବ୍ରତ ହୁଅନ୍ତି ନାହିଁ। ତେଣୁ ଯକ୍ଷିଣୀର ମାନସିକତାରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆସେ । 'ଅମ୍ବାପାଲି', ପ୍ରେମ ଓ ପ୍ରେମ ମୃତ୍ୟୁ, ଶର୍ମିଷ୍ଠା, ରତାୟନୀ ଶୀର୍ଷକ ନାଟିକାଗୁଡିକରେ ନାରୀ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଦୃଢ଼ତା ପ୍ରତିପାଦନ ହୋଇଛି। ଭାବ ଓ ଭାଷା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଡଃ ଅର୍ଚ୍ଚନା ନାୟକଙ୍କ ଏକାଙ୍କିକାଗୁଡିକ ବେଶ୍ ଉନ୍ନତ ମାନର। ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଜଗତର ସେ ଜଣେ ସଫଳ ସ୍ରଷ୍ଟା ଭାବରେ ପରିଗଣିତ।

ଅନେକ ବିଶିଷ୍ଟ ତଥା ବରିଷ୍ଠ ଲେଖିକାଙ୍କର ଗଳ୍ପର ନାଟ୍ୟ ରୂପାନ୍ତର ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଛି। ଯଥା ବସନ୍ତ କୁମାରୀ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କର ଅମଡ଼ାବାଟ, ନନ୍ଦିନୀ ଶତପଥୀଙ୍କର ଗାୟତ୍ରୀ, ପ୍ରତିଭା ରାୟଙ୍କର ପୁଣ୍ୟତୋୟା ପ୍ରଭୃତି। ଅପରିଚିତା (ପ୍ରତିଭାରାୟ), କାବେରୀ (ଗାୟତ୍ରୀ ବସୁମଲ୍ଲିକ) ବୀଣାପାଣି ମହାପାତ୍ରଙ୍କର ଏକାଧିକ ଉପନ୍ୟାସ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ହୋଇ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରରେ ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି। ଲକ୍ଷ୍ମୀପ୍ରିୟା ଆଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ଅହଲ୍ୟା ଗଳ୍ପ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରରେ ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି। ଏବେ ଶୈଳଜା କୁମାରୀ ଅପରାଜିତା ମହାପାତ୍ରଙ୍କର ଉପନ୍ୟାସ 'ଅସୀମା' ହିନ୍ଦୀରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇ ବିଶିଷ୍ଟ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଶିଶିର ମିଶ୍ରଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଉଛି। ଏସବୁ ଉଲ୍ଲେଖ କରିବାର ଅର୍ଥ ହେଉଛି ଯେ ନାରୀ ଲେଖନୀରେ ନାଟକୀୟତା ପ୍ରଚୁର ପରିମାଣରେ ରହିଛି। ବିଜୟିନୀଦାସ, ଲକ୍ଷ୍ମୀପ୍ରିୟା ଆଚାର୍ଯ୍ୟ, ଶକୁନ୍ତଳା ପଣ୍ଡା, ପ୍ରବୀଣା ମହାନ୍ତି ପ୍ରଭୃତିଙ୍କର ଏକାଧିକ ଗଳ୍ପର ନାଟ୍ୟରୂପ ରେଡ଼ିଓ ତଥା ଦୂରଦର୍ଶନରେ ପ୍ରଚାରିତ ହୋଇଛି। ପ୍ରବୀଣା ମହାନ୍ତି ଆମ ସମୟର ବିଶିଷ୍ଟ କଥାଶିଳ୍ପୀ ମନୋଜ ଦାସଙ୍କର ରତ୍ନବର୍ଷା, ପର୍ବତ ପୁରୁଷ, ବ୍ୟାଘ୍ରାରୋହଣ, ପୁଣ୍ୟର ପ୍ରଭାବ ଓ ଲମ୍ବଦାଢ଼ିଘଟିତ ଭଳି ଗଳ୍ପକୁ ନାଟ୍ୟରୂପ ପ୍ରଦାନ କରି ଶ୍ରୀ ଅରବିନ୍ଦ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଶିକ୍ଷାକେନ୍ଦ୍ର ଖଣ୍ଡଗିରିର ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ କରାଇଛନ୍ତି। ଶ୍ରୀମତୀ ବନଜ ଦେବୀ ଏକାଧିକ ଶିଶୁଉପଯୋଗୀ ରେଡ଼ିଓ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ସେ ଅପରାହ୍ନ, ଦୀପ ଜାଳିଦିଅ ଦୁଇଟି ରେଡ଼ିଓ ନାଟକର ରଚୟିତ୍ରୀ। ସନ୍ଧ୍ୟାରାଣୀ ମିଶ୍ର ଅବ୍ୟକ୍ତ ଓ ଅପରାଜିତା ଶୀର୍ଷକ ଦୁଇଟି ରେଡ଼ିଓ ନାଟକର ରଚୟିତ୍ରୀ। ପ୍ରତିଭା ପରିଡା 'ଅନୁରାଧା' ଓ 'ଆଲୋକିତ ଅଂଧାର' ନାମରେ ଦୁଇଟି ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ଯାହା

ଆକାଶବାଣୀ କଟକ କେନ୍ଦ୍ର ଆନୁକୂଲ୍ୟରେ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଛି । ଏହି ଲେଖିକା (ସଂଘମିତ୍ରା ମିଶ୍ର) ର 'ନାଗଫାଶ' ଶୀର୍ଷକ ଏକାଙ୍କିକା ରମାଦେବୀ ମହିଳା ମହାବିଦ୍ୟାଳୟ ସମେତ ଓଡ଼ିଶାର ଏକାଧିକ ମହିଳା କଲେଜରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି । ଅଭିଯୋଗହୀନ, ଅଧାଦେଖା ସ୍ୱପ୍ନର ନକ୍ସା, ପ୍ରତୀକ୍ଷାର ଅନ୍ତିମ ପ୍ରହର, ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଦଶଦିଗ ପାହିଲାରାତି, ସ୍ମୃତି ଓ ସ୍ୱପ୍ନର ସହର, ବସୁଧାର ପ୍ରତିବାଦ, ଲୋଡୁଥିବା ସୁଖର ଠିକଣା, ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ଆକାଶବାଣୀ କଟକ କେନ୍ଦ୍ରରୁ ବାରମ୍ବାର ପ୍ରସାରିତ ହୋଇ ଶ୍ରୋତାମାନଙ୍କ ସଦିଚ୍ଛା ପାଇଛି । 'ସବ୍ କୋ ସନ୍‌ମତି ଦେ ଭଗବାନ୍' ଶୀର୍ଷକ ମଞ୍ଚ ନାଟକ ଭାରତୀୟ ରେଡ୍‌କ୍ରସ୍‌ର ଭୁବନେଶ୍ୱର ଶାଖା ପକ୍ଷରୁ ୮.୫.୨୦୦୪ରେ ଭୁବନେଶ୍ୱରର ରବୀନ୍ଦ୍ରମଣ୍ଡପରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି । ବିନୋଦିନୀ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କର ଧୂସରଛାଇ, ବୀଣାଦେବୀଙ୍କର କ୍ରାନ୍ତି, ମାନସୀ ଦେବିଙ୍କର ବୋହୂ, ଭାରତୀ ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କର ବହୁ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ଆକାଶବାଣୀର ନାଟକ ଭାବରେ ସାଫଲ୍ୟ ଅର୍ଜନ କରିଛି । ଓଡ଼ିଶାରେ ଦୂରଦର୍ଶନର ଲୋକପ୍ରିୟତା ବୃଦ୍ଧି ହେବାପରେ ଅନେକ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ଦୂରଦର୍ଶନ ନାଟ୍ୟରୂପ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଛି । ଯେଉଁମାନଙ୍କ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ନାଟ୍ୟ ରୂପ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଛି ସେମାନେ ହେଲେ କୁନ୍ତଳା ଆଚାର୍ଯ୍ୟ, ଜୟନ୍ତୀ ରଥ, ପ୍ରବୀଣା ମହାନ୍ତି, ବିଜୟିନୀ ଦାସ, ପ୍ରତିଭା ରାୟ, ବୀଣାପାଣି ମହାନ୍ତି, ୰ ନନ୍ଦିନୀ ଶତପଥୀ, ବୀଣା ମହାପାତ୍ର, ସୁଷମା ମିଶ୍ର, ଗୀତା ହୋତା, ପ୍ରଭୃତି । ଏହି ତାଲିକା ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ନୁହେଁ । ମାତ୍ର ଓଡ଼ିଶାର ଲେଖିକାମାନଙ୍କ ପାଇଁ ବେଶ୍ ଆଶାଦ୍ୟୋତକ ।

ଓଡିଶାରେ ନାଟ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶିକା ନାହାନ୍ତି, ଏକଥାଟି ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ନୁହେଁ । ଶ୍ରୀମତୀ ପାର୍ବତୀ ଘୋଷ ଓ ଡଲି ଜେନା ସିନେମା ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାରେ କୃତିତ୍ୱ ଅର୍ଜନ କରିଛନ୍ତି । ତନୟା ଦାସ ଗୋସ୍ୱାମୀ ଏକାଧିକ ଶିଶୁ ନାଟକର ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାରେ ଜଡିତ ଅଛନ୍ତି । ଭାସ୍ୱତୀ ବସୁ ଏକାଧାରାରେ ଅଭିନେତ୍ରୀ ତଥା ନାଟ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶିକା, ନିବେଦିତା ଜେନା, ମୃଦୁଳା ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ ରଚନା ତଥା ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାରେ ବିଶେଷ କୃତିତ୍ୱ ଅର୍ଜନ କରିଛନ୍ତି । ଶ୍ରୀମତୀ ଝରଣାଦାସ ଏକାଧିକ ରେଡ଼ିଓ ତଥା ମଞ୍ଚ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ଦେଇଛନ୍ତି । ୰ ବ୍ୟୋମକେଶ ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କ ସହଧର୍ମିଣୀ କନକପ୍ରଭା ତ୍ରିପାଠୀ 'କୁଳ ଚନ୍ଦ୍ରମା' ଶୀର୍ଷକ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ଯାତ୍ରା ନାଟକ ରଚନାରେ ହରପ୍ରିୟା ଦେବୀଙ୍କ ନାମ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । ଏକଦା କାଂସ ଯାତ୍ରାପାର୍ଟିରେ ଏକ ମହିଳା ଶାଖା ରହିଥିଲା । ସେହିପରି ବିଜୟ କେତନ ମଂଗରାଜଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପରିଚାଳିତ ବ୍ରଜସୁନ୍ଦର କଳାସଂସଦ କେବଳ ମହିଳା କଳାକାରଙ୍କୁ ନେଇ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା ଓ ତାହା ଓଡ଼ିଶାର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନରେ ଭ୍ରମଣ କରି ନାଟକ ଅଭିନୟ କରୁଥିଲା । ବ୍ରହ୍ମପୁରର ଅଭିନେତ୍ରୀ ନାଟ୍ୟସଂସଦ ବନ୍ଦନାମିଶ୍ରଙ୍କ ଅଧିନାୟକତ୍ୱରେ କେବଳ ମହିଳାମାନଙ୍କୁ ନେଇ ମଞ୍ଚାଭିନୟ ଜାରି ରଖିଛନ୍ତି । ସମ୍ବଲପୁରର ପୁଷ୍ପାଞ୍ଜଳି ବେହେରା ଜାତୀୟ ରଂଗମଞ୍ଚ ଜଗତର ଏକ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ପ୍ରତିଭା ।

ନାଟ୍ୟଚେତନାର ମଧ୍ୟ ନାରୀମାନେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ସଂପର୍କୀୟ ତାଲିମ ଦିଆଯାଉଛି ଓ ସେମାନଙ୍କ ପ୍ରତିଭାର ବିକାଶ ଦିଗରେ ପଦକ୍ଷେପ ସ୍ୱରୁପ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ନାଟକରେ ଉପ୍ଲବ 'ନାଟ୍ୟଗ୍ରାମ'ରେ ଆୟୋଜିତ ହେଉଛି ସେହି ନାରୀମାନେ ନାଟ୍ୟନିର୍ଦ୍ଦେଶନାରେ ବେଶ୍ କୃତିତ୍ୱ ଅର୍ଜନ କରି, ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ନିଜ ପାଇଁ ସମ୍ମାନଜନକ ସ୍ଥାନ ନିର୍ମାଣ କରିପାରିଛନ୍ତି । ସେମାନେ ହେଲେ ସୁଜାତା ପ୍ରିୟମ୍ୱଦା ଚୌଧୁରୀ (ରାଉରକେଲା), ସୁସ୍ମିତା ରଣା (ବାଲେଶ୍ୱର) ସର୍ବ ଭାରତୀୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବେଶ୍ କେତେଜଣ ନାଟ୍ୟନିର୍ଦ୍ଦେଶିକା ନିଜର ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ନେଇ ପରିଚିତ। ସେମାନେ ହେଲେ ସୁଧା ଶିବପୁରୀ, ସୁଲଭା ଦେଶପାଣ୍ଡେ, ଅଚଳା ଭଟନାଗର , ଉଷା ଗାଂଗୁଲି ଓ ଶୋଭା କରନ । ପଶ୍ଚିମବଙ୍ଗର ନିର୍ମଳା ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ, କ୍ରିଷ୍ଣା ବସୁ ଓ ଶ୍ୟାମଳା ଭଟାଚାର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ସୁନାମ ଅର୍ଜନ କରିଛନ୍ତି। ହିନ୍ଦୀ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ଜଗତରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶିକା ଦିପା ମେହେଟ୍ଟା (ଓ୍ୱଟର ଓ ଫାୟାର), ଅପର୍ଣ୍ଣା ସେନ୍ (ମିଷ୍ଟର ଆଣ୍ଡ୍ ମିସେସ୍ ଆୟାର, ପରମା), ମୀରା ନାୟାର (ସଲାମ ବମ୍ବେ ଓ ମନ୍‌ସୁନ ଓ୍ୱେଡ଼ିଙ୍ଗ୍) ନିଜ ନିଜ ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ନେଇ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ। ସେହିପରି ଭାରତୀୟ ଲଳନା ଗୁରିନ୍ଦର ଚଢ଼ା ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାରେ ହଲିଉଡ୍‌ରେ ବେଶ୍ ସୁନାମ ଅର୍ଜନ କରିଛନ୍ତି। ଟେଲିଭିଜନ୍ ସିରିୟାଲ୍‌ର ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାରେ ଦୀପ୍ତି ନଭାଲଙ୍କ ସ୍ଥାନ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ। ସିରିୟାଲ୍ ପାଇଁ ନାଟ୍ୟରୂପ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରି ଯେଉଁ ମହିଳାମାନେ ସୁନାମ ଅର୍ଜନ କରିଛନ୍ତି ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ବିନୀତା ନନ୍ଦା ଓ ଅଚଳା ନାଗରଙ୍କ ନାମ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ। ଏକଦା ଶମ୍ଭୁମିତ୍ର ଓ ତୃପ୍ତିମିତ୍ରଙ୍କର ସମବେତ ଉଦ୍ୟମ ଯେ କଲିକତାର ରଂଗମଞ୍ଚକୁ ନୂତନ ଜୀବନ ପ୍ରଦାନ କରିଥିଲା ଏକଥା ଅବା ନଜାଣେ କିଏ ? କର୍ଣ୍ଣାଟକର 'ଅକ୍ୱାଥିଏଟରେ' ୫୯୦ ଜଣ ଦେହଜୀବୀଙ୍କୁ ନେଇ ଗଠିତ ହୋଇଛି । ମହାରାଷ୍ଟ୍ରର ବାଲକବିକାଶ ମଣ୍ଡଳ ମଧ୍ୟ ନାରୀମାନଙ୍କୁ ନେଇ ସମାଜ ସଂସ୍କାର ମୂଳକ ନାଟକ ଅଭିନୟରେ ନିଜସ୍ୱ ପରିଚିତି ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଛି। ଓଡ଼ିଶାର କଥା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବେ ବିଚାର କଲେ ଆମେ ଦେଖିବା ଯେ ନାଟକ ରଚନା ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ତଥା ଅଭିନୟରେ ନାରୀମାନେ ନିଜର ଦକ୍ଷତା ପ୍ରତିପାଦନ କରିଛନ୍ତି। ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ତଥା ଟେଲିଭିଜନର ଅଭିନୟରେ ପ୍ରତିଦିନ ନୂତନ ପ୍ରତିଭାମାନେ ସାମିଲ ହେଉଛନ୍ତି ମାତ୍ର ସେହି ଅନୁପାତରେ ନାରୀନାଟ୍ୟକାର ବା ନିର୍ଦ୍ଦେଶିକାଙ୍କ ସଂଖ୍ୟା ବୃଦ୍ଧି ଘଟୁନାହିଁ। ଓଡିଶାର ଲେଖିକାମାନେ ରଚନା କରୁଥିବା ଗଳ୍ପ ଓ ଉପନ୍ୟାସରେ ନାଟକୀୟ ଉପାଦନ ଭରି ରହିଛି। ସମାଜ ଜୀବନ ପାଇଁ ଗଠନ ମୂଳକ ସନ୍ଦେଶ ନେଇ ଏହି ସୃଷ୍ଟି ଗୁଡିକ ପାଠକ/ ଶ୍ରୋତା/ ଦର୍ଶକଙ୍କ ସହିତ ଭାବମୟ ସଂପର୍କ ସ୍ଥାପନରେ ସମର୍ଥ କେହି ଜଣେ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟକାର କହିଥିଲେ "ନାରୀଚରିତ୍ର ହିଁ ନାଟକୀୟ ଚରିତ୍ର' ଏଭଳି ସ୍ମରଣୀୟ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ଲେଖିକାମାନେ ପ୍ରୟାସ କରି ରଖିଛନ୍ତି। ଏକଥା ମଧ୍ୟ ସ୍ୱୀକାର

କରିବାକୁ ହେବ ଯେ କେତେକ ସୁନାମଧନ୍ୟ ଲେଖିକାଙ୍କ ବ୍ୟତୀତ ଓଡ଼ିଶାର ଗାଁ ଗହଳିରେ ଏଭଳି ଅନେକ ପ୍ରତିଭା ଅଛନ୍ତି ଯେଉଁମାନଙ୍କ ସୃଷ୍ଟି ଆଲୋକକୁ ଆସିପାରିନାହିଁ। ତେଣୁ ସେମାନଙ୍କ ମୂଲ୍ୟାୟନ ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରିନାହିଁ। ଶତାଧିକ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଓ ଏକାଙ୍କିକା ନାରୀମାନେ ରଚନା କରିଛନ୍ତି, ଯେଉଁଗୁଡ଼ିକ ମୁଦ୍ରିତ ନ ହୋଇ ପାଠକଙ୍କଠାରୁ ଦୂରରେ ରହିଛି । ଓଡ଼ିଶାର ନାରୀ ନାଟ୍ୟକାରୀଙ୍କ ସୃଷ୍ଟିରେ ଅନେକ ଅଂଶ ଏବେ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ଧାରରେ ରହିଛି। ତେବେ ମୁଁ ଯେଉଁ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ସେ ଦିନ କାନାଡାର ନାଟ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶିକା ତିନାଗେତୋଙ୍କୁ ଦେଇପାରିନଥିଲି ତାର କେତୋଟି ସମ୍ଭାବ୍ୟ ଉତ୍ତର ଏଠାରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରୁଛି ।

୧ - ଲୋକ ସଂପର୍କର ଅଭାବ ଓ ପାରିବାରିକ ଝଂଝାଳ ଉଭୟ ଦିଗରୁ ସମୟକାଢ଼ି ନାରୀଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ଭଳି ଗୁରୁଦାୟିତ୍ୱ ବହନ କରିପାରେ ନାହିଁ।

୨ - ଅଭିନେତା ଅଭିନେତ୍ରୀ ନିର୍ବାଚନରେ ସେ କଠୋର ହୋଇପାରେ ନାହିଁ ଓ ମୁହଁ ଉପ୍ରୋଧ ରଖି ଅସୁବିଧାରେ ପଡେ।

୩ - ସେ ନିଜକୁ ରାଷ୍ଟ୍ରପତି ତୁଲ୍ୟ moon among lessor stars ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିପାରେ ନାହିଁ। ଫଳରେ ଦଳଗତ ପ୍ରୟାସରେ ବାଧାପଡେ।

୪ - ମଞ୍ଚାୟନରେ ଅର୍ଥ ସଂପର୍କୀୟ ଅସୁବିଧାକୁ ସେ ସହଜରେ ଅତିକ୍ରମ କରିପାରେ ନାହିଁ, କାରଣ ସରକାରୀ ଓ ବେସରକାରୀ ଅନୁଦାନ ନମିଳିଲେ ନାଟକ ଅଭିନୟ ଦୁରୂହ ବ୍ୟାପାର। ଏଥିପାଇଁ ଆବଶ୍ୟକ ଚାତୁର୍ଯ୍ୟ ବା ସମୟ ନାରୀ ପକ୍ଷରେ ପାଇବା କଷ୍ଟକର।

୫ - ଓଡିଶା ବାହାରକୁ ଯାଇ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ପ୍ରାନ୍ତର ନାଟକ ଦେଖିବା ବା ସେଥିସହିତ ସଂପୃକ୍ତ ରହିବା ନାରୀପକ୍ଷେ କଷ୍ଟକର।

୬ - ବିଭିନ୍ନ ସଭାସମିତି ସେମିନାର ମାଧ୍ୟମରେ ଅନ୍ୟ ଭାଷାଭାଷୀ ନାଟ୍ୟକାର ଓ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ସହିତ ପରିଚିତ ହେବା ଓ ସେମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ନିଜ ରାଜ୍ୟର ନାଟକ ସଂପର୍କୀୟ ମତାମତକୁ ଦୃଢ଼ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ନାରୀ ପକ୍ଷରେ କଷ୍ଟକର।

୭ - କୌଣସି ପୁରୁଷ ଯଦି ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାରେ ନାରୀକୁ ସହଯୋଗ କରନ୍ତି ବା ସେଥିପାଇଁ ଆଗ୍ରହ ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି ତାହା ମଧ୍ୟ ଆମ ସମାଜରେ ଠିକ୍ ଭାବରେ ଗୃହୀତ ହୁଏ ନାହିଁ

୮ - ମଞ୍ଚାୟନ ସଂପର୍କୀୟ ବୈଷୟିକ ଜ୍ଞାନ ମଧ୍ୟ ତାର ଅଭାବ ଥାଏ। (ଯଦିଚ ଏବେ ଅନେକ ନାରୀ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ସଂପର୍କୀୟ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ତାଲିମ ପାଉଛନ୍ତି ।

୯ - ନିର୍ଦ୍ଦେଶକୀୟ ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟର ଛାପ ନ ରହିଲେ ନାଟକର ଅଭିନୟ ସଫଳ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ।

୧୦- ଗୋଟିଏ ନାଟକ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାରେ ବିଫଳତାକୁ ଭେଟିବାପରେ ପୁନର୍ବାର ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ଦେବାକୁ କେହି ଆଗଭର ହେବ ନାହିଁ ଏକଥା ନିଶ୍ଚିତ।

ନାରୀ ନାଟ୍ୟକାର ଓଡିଶାରେ ଅଛନ୍ତି ମାତ୍ର ସେମାନଙ୍କର ସଂଖ୍ୟା ନଗଣ୍ୟ କ'ଣ ପାଇଁ ଏବେ ସେ ପ୍ରଶ୍ନର କେତୋଟି ସମ୍ଭାବ୍ୟ ଉତ୍ତର-

(କ) ନାଟକ ରଚନାଠାରୁ ପ୍ରଯୋଜନା ଓ ପରିବେଷଣ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଯେଉଁ କ୍ଲାନ୍ତିକର ପଥ ତାହାକୁ ନାରୀଟିଏ ଅତିକ୍ରମ କରିପାରେ ନାହିଁ।

(ଖ) ଏକାଧିକ ନାଟ୍ୟ ସଂସ୍ଥାଙ୍କ ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚି ନିଜ ନାଟକ ପରିବେଷଣ ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କୁ ଅନୁରୋଧ କରିବା ତାପକ୍ଷରେ କଷ୍ଟକର ହୁଏ।

(ଗ) କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଇଚ୍ଛାନୁଯାୟୀ ନିଜ ଲେଖା ପାଣ୍ଡୁଲିପିକୁ ବାରମ୍ବାର କାଟିବା ଯୋଡିବା ତା ଦ୍ୱାରା ସମ୍ଭବ ହୁଏ ନାହିଁ।

(ଘ) ନାଟକ ଅଭିନୟ (ରିହରସାଲ୍‌ଠାରୁ ମଞ୍ଚାୟନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ) ପାଇଁ ଅର୍ଥର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି, ଯାହା ପୂରଣ କରିବାପାଇଁ ଲେଖିକାଟିଏ ସମର୍ଥ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ। (ଯଦିଚ ନାଟ୍ୟକାର ଜଣେ ନିଜର ମୁଦି ଚେନ୍ ଘଣ୍ଟା ବନ୍ଧା ପକାଇ ନିଜ ଲେଖା ନାଟକ ଅଭିନୟ ଖର୍ଚ୍ଚ ତୁଲାଇଥିବାର ଏକାଧିକ ଉଦାହରଣ ରହିଛି।)

(ଙ) ନାଟକଟିଏ ରଚିତ ହୋଇ ଅଭିନୀତ ହୋଇ ନପାରିଲେ ପୁନର୍ବାର ଜଣେ ନାଟକ ଲେଖିବାକୁ ଆଗ୍ରହୀ ନ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ।

(ଚ) ସାଧାରଣତଃ ଓଡିଶାରେ ନାଟକ ପୁସ୍ତକ ମୁଦ୍ରଣ କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାର ଭାବେ ପରିଚିତ ପାଇବା ବେଶ୍ କଷ୍ଟକର।କେବଳ ଅଭିନୟ ବା ପତ୍ର ପତ୍ରିକାରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇ ନାଟକଟିଏ ସୀମିତ ରହିଯାଏ। (ଏବେ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାରେ ଓଡିଶାର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନାଟକମାନ ପ୍ରକାଶିତ କରୁଥିବା ଦେଖାଯାଉଛି।)

(ଛ) ମଞ୍ଚାୟନ ସଂପର୍କୀୟ ବୈଷୟିକ ଜ୍ଞାନର ଅଭାବଯୋଗୁଁ ମଞ୍ଚନାଟକ ରଚନାରେ ମହିଳାମାନେ ସିଦ୍ଧିପାଇବା ସମ୍ଭବ ହୁଏ ନାହିଁ।

(ଜ) ବିଭିନ୍ନ ଭାଷା / ବିଭିନ୍ନ ଲେଖକଙ୍କ ନାଟକ ଅଭିନୟ ନ ଦେଖି ନାଟକ ରଚନା କଲେ ତାହା ଯୁଗପୋଯୋଗୀ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ।

(ଝ) ନାଟକ ରଚନା ପାଇଁ ସାମର୍ଥ୍ୟ ଓ ଆଗ୍ରହ ସତ୍ତ୍ୱେ ନାଟକଟି ପରିବେଷଣ କରାଇବାରେ ଅସଫଳ ହୋଇ ନାଟକ ରଚନା ଛାଡି ଦେବାର ନଜିର ରହିଛି। ତେଣୁ ନାରୀଟିଏ କଷ୍ଟକରି ଏହିଭଳି ନାଟକ ରଚନା ପାଇଁ ଆଗ୍ରହୀ ନ ହେଉଥିବା ସ୍ୱାଭାବିକ। ତଥାପି ନାରୀମାନେ ଶିଶୁ ନାଟକ ରଚନାରେ ସଫଳ। ପୌରାଣିକ ତଥା କାଳ୍ପନିକ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ରଚନାରେ ସେମାନେ ସିଦ୍ଧହସ୍ତ। ନାରୀଶିକ୍ଷା ନାରୀ ସମସ୍ୟା ଓ

ନାରୀମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱକୁ ନେଇ ସେମାନେ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ଓ ନାରୀବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଦିଗନ୍ତକୁ ଉନ୍ମୋଚିତ କରିଛନ୍ତି । ନାରୀମାନେ ବିଭିନ୍ନ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ଚିତ୍ର ନିଜ ନାଟକରେ ଦେଇଛନ୍ତି ମାତ୍ର ତାର ସମାଧନା ଦେବାରେ ସହଜ ହୋଇପାରିନାହାନ୍ତି । କେବେ ମିଥ୍ ବା ପ୍ରତୀକକୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ସେମାନେ ସମ୍ଭାବ୍ୟ ସମାଧାନର ସୂତ୍ରଟିଏ ଧରାଇ ଦେଇଛନ୍ତି । ନାଟକରେ ସଂଗୀତ ସଂଯୋଜନାରେ ସେମାନେ ପାରଂଗମ। ଅଧ୍ୟାପିକା ବା ଶିକ୍ଷୟିତ୍ରୀଟିଏ ନାଟ୍ୟକାର ହେଲେ ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏକ ସୁଯୋଗ ଥାଏ। ସେମାନଙ୍କର ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀମାନେ ସେମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ରଚିତ ନାଟକ ଅଭିନୟ କରିଥାଆନ୍ତି ।

ଏକଥା କହିବାରେ କୁଣ୍ଠା ନାହିଁ ଯେ ଗଳ୍ପ କବିତା ଓ ଉପନ୍ୟାସ ରଚନାରେ ନାରୀମାନେ ନିଜକୁ ବେଶ୍ ସାବ୍ୟସ୍ତ କରିପାରିଛନ୍ତି । ପ୍ରବନ୍ଧ, ଭ୍ରମଣ କାହାଣୀ, ସମାଲୋଚନା, ଫିଚର ବିଶେଷ କରି ଆତ୍ମଜୀବନୀ ରଚନାରେ ମଧ୍ୟ ସେମାନେ ନିଜର ଦକ୍ଷତାର ପରିଚୟ ଦେଇଛନ୍ତି । ନାଟକ ରଚନାରେ କିନ୍ତୁ ସେମାନେ ସେହି ପରିମାଣରେ ନିଜକୁ ସାବ୍ୟସ୍ତ କରିପାରିନାହାନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ କେତେକ ସାମାଜିକ, ସାଂସ୍କୃତିକ, ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ତଥା ବୈଷୟିକ କାରଣ ଏ ପ୍ରବନ୍ଧରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରାଯାଇଛି।

ଏହି ଆଲୋଚନାକୁ ଲେଖିକାମାନଙ୍କର ନାଟକର ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଆଲୋଚନା କରି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ। ଏଭଳି ଆଲୋଚନାର ପରିସର ବେଶ୍ ବ୍ୟାପକ। ଏହି ପ୍ରବନ୍ଧକୁ ଭିତ୍ତିକରି କେହି ଆଗ୍ରହୀ ଆଲୋଚକ ନାରୀ ନାଟ୍ୟକାର ତଥା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକମାନଙ୍କ ସଂପର୍କରେ ଅଧିକ ଆଲୋଚନା କରିପାରନ୍ତି । ଏହା ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟ ଆଲୋଚନାର ପରିସର ବୃଦ୍ଧି କରିବ। ନାରୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ସଂପର୍କରେ ବିଶେଷ ଆଲୋଚନା ଆମ ଭାଷା ସାହିତ୍ୟପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଶୁଭଙ୍କର ହେବ।

ନୃତ୍ୟ ପରମ୍ପରାରେ ସଖୀନାଚ

ଡକ୍ଟର ସନ୍ତୋଷ କୁମାର ଶତପଥୀ

ନୃତ୍ୟ କଳାର ପରମ୍ପରା ବହୁ ପ୍ରାଚୀନ । କୌଣସି ଦଳପତି, ରାଜା କିମ୍ବା ଦେବଦେବୀଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ନୃତ୍ୟ,ଗୀତର ପ୍ରଚଳନ ପ୍ରାକ୍ -ବୈଦିକ ଯୁଗରୁ ରହିଥିବା ପୁରାଣ, ଶାସ୍ତ୍ରମାନଙ୍କରୁ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ଯାତ୍ରା/ପୁଟୁଆର ଏବଂ ଯଜ୍ଞ ସ୍ଥଳମାନଙ୍କରେ ମଧ୍ୟ ସଂଗୀତ ଓ ନୃତ୍ୟାନୁଷ୍ଠାନର ହେଉଥିବା ବୈଦିକ ଯୁଗର ଶାସ୍ତ୍ରମାନଙ୍କଠାରୁ ପ୍ରମାଣ ମିଳିଥାଏ ।

ମନ୍ଦିର ଗାତ୍ରରେ ଥିବା ନୃତ୍ୟଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କର ମୂର୍ତ୍ତି ନୃତ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ସ୍ୱାକ୍ଷର ବହନ କରେ । ବହୁ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ନାଟ୍ୟବେଦକୁ 'ପଞ୍ଚମ ବେଦ' ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଛି । ନୃତ୍ୟ ବା ଗନ୍ଧର୍ବ ବେଦକୁ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ୟ ଏକ ପ୍ରାମାଣିକ ବିଷୟ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଥିବା ଭାଗବତରୁ ସୂଚନା ମିଳେ। ଉଭୟ ବେଦର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଓ ନିୟମ ଏକ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ବେଦରେ ନାଟକକୁ ଏବଂ ଗନ୍ଧର୍ବବେଦରେ ସଂଗୀତ ଓ ନୃତ୍ୟକୁ ମୁଖ୍ୟତଃ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଛି । ଭାଗବତରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି- ଆୟୁର୍ବେଦଂ ଧନୁର୍ବେଦଂ ଗାନ୍ଧର୍ବ ବେଦମାମ୍ନନଃ । (ଶ୍ରୀମଦ୍ ଭାଗବତ- ୩/୧୦/୩୮)

ଏହା ବ୍ୟତୀତ ନୃତ୍ୟର ଅନ୍ୟତମ ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ ହିସାବରେ କେତେକ ନୃତ୍ୟବିତ୍ ଭଗବାନ୍ ନାରଦଙ୍କୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । କାରଣ ବାକ୍ୟରୁ ନାରଦ ନୃତ୍ୟ ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ ଭାବରେ ଗୃହୀତ। ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରୁ ଏହାର-ସୂଚନା ମିଳେ- "ନାରଦାଦ୍ୟାଶ୍ଚ ଗନ୍ଧର୍ବା ନାଟ୍ୟ (ଗାନ) ଯୋଗେ ନିଯୋଦିତଃ'' (ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରମ୍ - ୧/୫୧ପୃ)

ଏଇଥିରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ ଯେ, ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତରେ ନୃତ୍ୟ କଳାର ପ୍ରଚାର, ପ୍ରସାର ଏବଂ ଆଦର ଯଥେଷ୍ଟ ଥିଲା।

ଓଡ଼ିଶା କଥା ବିଚାର କଲେ ଖ୍ରୀ:ପୂ: ୨/୩ୟ ଶତାବ୍ଦୀ ବେଳକୁ ଏଠାରେ କଳାର ବିକାଶ ସାଧନ ହୋଇ ସାରିଥିଲା । ରାମାୟଣ ଓ ମହାଭାରତରେ ନୃତ୍ୟ ସଂପର୍କରେ ସୂଚନା ମିଳୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଐତିହାସିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଏହାର ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ କରିହେବ ନାହିଁ। ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭାରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ରଚନା ହେବା ପୂର୍ବରୁ କଳିଙ୍ଗରେ ନୃତ୍ୟ ଓ ସଂଗୀତର ପ୍ରସାର ହୋଇ ସାରିଥିଲା। ତତ୍କାଳୀନ ଓଡ଼ିଶାର ଅଧିକାଂଶ ସଂଗୀତ ଆଦିମ ସଂଗୀତର ଅନୁକରଣରେ ମଧ୍ୟଯୁଗରେ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା ଏବଂ ତାହା ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଓଡ଼ିଶାର କେଳା, ସଉରା ବା ଶବର ଜାତି ମଧ୍ୟରେ ବଂଚି ରହିଛି। ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଶାର ଦକ୍ଷିଣାଞ୍ଚଳ ଅତୀତରେ କଳିଙ୍ଗର

ଅଂଶବିଶେଷ ଥିଲା। ଡକ୍ଟର ସତ୍ୟନାରାୟଣ ରାଜଗୁରୁଙ୍କ ମତରେ 'ସେହି ଅଞ୍ଚଳଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ଦକ୍ଷିଣ ଓଡ଼ିଶା ବିଶେଷତଃ କୋରାପୁଟ ଓ ଗଂଜାମ ଜିଲାର ମଧଭାଗ ଗୋଟିଏ ବିଶିଷ୍ଟ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଛି। ଉତରରେ ପ୍ରାଚୀନ ଯୁଗରୁ କଳିଙ୍ଗ ନୃତ୍ୟକଳାର କେନ୍ଦ୍ରଭୂମି ଥିଲା (ଓଡ଼ିଆ ଲୋକନାଟ୍ୟ ପୃ- ୧)। ଏହି ମଧ୍ୟବର୍ତ୍ତୀ ଅଂଚଳରେ ଯଦିଓ ନୃତ୍ୟର ପଂରପରା ଥିଲା କିନ୍ତୁ ଏଥିରେ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ଅଭାବ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଥିବା ମନେ ହୁଏ।

କଳିଙ୍ଗର ରାଜଧାନୀ କଳିଙ୍ଗନଗର ବଂଶଧାରା ନଦୀ କୂଳରେ ଥିବାର ପ୍ରମାଣ ବିଭିନ୍ନ ଅଭିଲେଖରୁ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ। ଗଂଗବଂଶୀୟ ରାଜାମାନଙ୍କର ରାଜତ୍ୱ ସମୟରେ ମୁଖଲିଙ୍ଗମ୍ ଓ ଶ୍ରୀକୂର୍ମି ଶୈବ ଓ ବୈଷ୍ଣବ କ୍ଷେତ୍ର ରୁପେ ପ୍ରସିଦ୍ଧି ଲାଭ କରିଥିଲା। ଏଠାରେ ଥିବା ମନ୍ଦିରମାନଙ୍କରେ ଦେବଦାସୀମାନଙ୍କୁ ନିଯୁକ୍ତି ଦେଇ ଦେବତାମାନଙ୍କୁ ପୂଜା ଆରାଧନା ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କୁ ନିୟୋଜିତ କରାଯାଉଥିଲା। ଏମାନଙ୍କୁ ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ କେତେକ ଦେବଗଣିକା ନାମରେ ନାମିତ କରିଥାନ୍ତି। ଏମାନେ ଯେ କୌଣସି ବିଶିଷ୍ଟ ଯାତ୍ରା ବା ଉତ୍ସବାନୁଷ୍ଠାନ ମାନଙ୍କରେ ମନ୍ଦିରର ଦେବତାଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ସଂଗୀତ ଓ ନୃତ୍ୟ ପରିବେଷଣ କରୁଥିଲେ। ପରେ ପରେ ଏହା ରାଜଦରବାରମାନଙ୍କୁ ସ୍ଥାନାନ୍ତରିତ ହେଲା। କାରଣ ସ୍ୱରୂପ ଦର୍ଶାଯାଇପାରେ ରାଜା ଓ ମହାରାଜାମାନେ ସେହି ସମୟରେ ସର୍ବେସର୍ବା ଥିଲେ। ଆଜିର 'ସଖୀନାଚ' ଏହି ରାଜନର୍ତ୍ତକୀ ପରମ୍ପରାର ଏକ ଭିନ୍ନ ରୁପ ମାତ୍ର।

ଦେବଦାସୀ ନୃତ୍ୟ ପଦ୍ଧତି ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ କେବଳ ଯେ ଭାରତ ବର୍ଷରେ ଥିଲା ତାହା ନୁହେଁ ଗ୍ରୀସ୍ ଦେଶର ବିକାଶ ଦେବୀଙ୍କର ମନ୍ଦିରରେ ଏବଂ ଅନିୟତାସ ମନ୍ଦିରରେ ଉଚ୍ଚକୁଳଜାତ କନ୍ୟାମାନେ ଦେବଦାସୀ ରୂପେ ନିଯୁକ୍ତି ପାଉଥିଲେ। ଏହା ସମ୍ରାଟ ଆଲେକ୍‌ଜାଣ୍ଡାରଙ୍କ ଭାରତ ଆକ୍ରମଣ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ ସାଂସ୍କୃତିକ ବିନିମୟ କାରଣରୁ ଆସିଥିବା ମନେହୁଏ । ଏହି ପଦ୍ଧତି କ୍ରମେ ଦାକ୍ଷିଣାତ୍ୟରେ ବିଶେଷ ଭାବରେ ଆଦୃତ ହୋଇ ବର୍ତ୍ତମାନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରଚଳିତ ଅଛି।

ବିଶିଷ୍ଟ ନୃତ୍ୟବିତ୍ ରାଗିଣୀ ଦେବୀଙ୍କ ମତରେ ଏହି ଦେବଦାସୀ ଦେବଗଣିକା ବା ରାଜନର୍ତ୍ତକୀ ପ୍ରଥା ୧୦ମ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଦାକ୍ଷିଣାତ୍ୟ ଅଂଚଳରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି। ଏହାର ପ୍ରଧାନ ମାଧ୍ୟମ ହେଲା ଭାଗବତ ମେଳା। ସେହି ସମୟରେ କେତେକ କନ୍ୟା ମନ୍ଦିରରେ ଦେବଦାସୀ ହେବା ପରେ ନୃତ୍ୟାଭ୍ୟାସ କରୁଥିଲେ କିମ୍ବା ନୃତ୍ୟଜ୍ଞାନ ଥିବା କନ୍ୟାମାନଙ୍କୁ ଦେବଦାସୀ ଭାବରେ ନିଯୁକ୍ତି ମିଳୁଥିଲା। ଏମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ କେତେକ ରାଜା ଓ ମହାରାଜା ତଥା ପ୍ରଜାମାନଙ୍କର ମନୋରଂଜନ ନିମିତ୍ତ ରାଜନର୍ତ୍ତକୀ ପନ୍ଥା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ। ପ୍ରଜାଙ୍କ ନିକଟରେ ଗଣିକା ବା ପତିତା ରୂପେ ପରିଚିତ ହେଉଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏମାନେ ରାଜସଭାରେ ଖୁବ୍ ପ୍ରତିପ୍ରତିଶାଳୀ ଥିଲେ ଏବଂ ଏମାନଙ୍କର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସମ୍ମାନ ମଧ୍ୟ ରହିଥିଲା।

ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ନୃତ୍ୟର ରୂପରେଖ ତଥା ସୂଚନା ପ୍ରଥମେ ଦକ୍ଷିଣର 'ଭାଗବତମେଳା' ରୁ ମିଳେ। ଏହା ପ୍ରଥମେ ବ୍ରାହ୍ମଣ ସମାଜ ମଧ୍ୟରେ ଆବଦ୍ଧ ଥିଲା । କିନ୍ତୁ ପରେ ନଉଆ-ମେଳା ବା ଅଣବ୍ରାହ୍ମଣ ଗୋଷ୍ଠୀ ମଧ୍ୟକୁ ପ୍ରଭାବିତ କଲା। ଅଣବ୍ରାହ୍ମଣ ସମାଜ ଦ୍ୱାରା ପରିଚାଳିତ ନଉଆମେଳା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରଦ୍ୱାରା ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇ ଯେଉଁ ନୂତନ ମାର୍ଗ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା, ତାହା ଆଜି ଭାରତନାଟ୍ୟମ୍ ନାମରେ ପରିଚିତ। ଭାଗବତମେଳାର ସର୍ବପ୍ରଥମ ଉଲ୍ଲେଖ ୧୫୦୨ଖ୍ରୀ: ରେ ମିଳୁଥିବାରୁ ଏବଂ ସେହି ସମୟରେ ଓଡିଶା ସହ ଦାକ୍ଷିଣାତ୍ୟର ସାଂସ୍କୃତିକ ସଂପର୍କ ସ୍ଥାପନ ହୋଇଥିବାରୁ ସଖୀନାଚ ବା ଗୋଟିପୁଅର ସୃଷ୍ଟି ଏହି ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ହୋଇଥିବା ଆଶା କରାଯାଇପାରେ। ଏଥିରେ କୌଣସି ନାରୀଙ୍କ ଭୂମିକା ଥିବା ଜଣାଯାଏ ନାହିଁ।

ସଂଗୀତ ଶିକ୍ଷା ସଂପର୍କୀୟ ଏକ ଗନ୍ଧର୍ବ-ବେଦ ଲେଖା ହୋଇଥିବା ଭାଗବତରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ସୂଚନା ମିଳିଥିବା ପୂର୍ବରୁ କୁହାଯାଇଛି। ଏହା ଅଥର୍ବ ବେଦର ଏକ ଅଂଶ-ବିଶେଷ ହୋଇପାରେ। କିନ୍ତୁ ଗନ୍ଧର୍ବବେଦର ପ୍ରଭାବ ଓ ପ୍ରସାର ମୌର୍ଯ୍ୟଯୁଗର ଓଡ଼ିଶାରେ ବିକାଶ ଲାଭ କରିଥିଲେ। ତେଣୁ ଭାରତୀୟ ସଂଗୀତ ପଦ୍ଧତି ଅପେକ୍ଷା ଏହାର ସ୍ଥାନ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର। ଏହାକୁ ଓଡ଼ିଶା ସଂଗୀତ ନ କହି କଳିଙ୍ଗ ସଂଗୀତ କହିବା ଅଧିକ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ । ଗବେଷକ ସତ୍ୟନାରାୟଣ ରାଜଗୁରୁଙ୍କ ମତରେ- 'ବର୍ତ୍ତମାନ ଯେଉଁ ସଂଗୀତକୁ ଆମ୍ଭେ ଓଡିଶୀ-ସଂଗୀତ ବୋଲି ନାମକରଣ କରିଛୁ ତାହା ବାସ୍ତବରେ ସେହି ଆଦିମ କଳିଙ୍ଗ ସଂଗୀତର ଗୋଟିଏ ସୁସଂସ୍କୃତ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ମାତ୍ର।(ଓଡ଼ିଆ ଲୋକନାଟ୍ୟ, ପୃ.୨)' କାରଣ ମଧ୍ୟଯୁଗରେ ଏହି ଅଂଚଳରେ କବିମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଧନଞ୍ଜୟ ଭଂଜ, ଉପେନ୍ଦ୍ରଭଂଜ, କବିସୂର୍ଯ୍ୟ ବଳଦେବ ରଥ ଓ ଗୋପାଳକୃଷ୍ଣଙ୍କ ଛାନ୍ଦ, ଚୌପଦି ଓ ଚମ୍ପୂ ପ୍ରଭୃତି କଳିଙ୍ଗ ସଂଗୀତର ଅନ୍ତର୍ଗତ ଏବଂ ଏହା ଓଡିଶାର ସଂଗୀତ ପଦ୍ଧତିକୁ ସଂପ୍ରତି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରଭାବିତ କରିଅଛି। ସମସ୍ତ ଗବେଷକଙ୍କ ମତାନୁଯାୟୀ ୧୫ଶ ବା ୧୬ଶ ଶତାବ୍ଦୀବେଳକୁ 'ଓଡ଼ିଶା' ଶବ୍ଦ ଆଦୌ ନଥିଲା। ବରଂ ଭଦ୍ର ଶବ୍ଦର ପ୍ରମାଣ ମିଳେ। ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆଜିର ସଂଗୀତ ଓ ନୃତ୍ୟ ପଦ୍ଧତିକୁ ଓଡ଼ିଶୀ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିବା ଏକ ଆଧୁନିକ ରୂପ ମାତ୍ର। ଏହା ବର୍ତ୍ତମାନ ବ୍ୟାପକ ହୋଇଥିବା ଯୋଗୁଁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଦୌ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ।

ଋଷିକୁଲ୍ୟାଠାରୁ ବଂଶଧାରା ନଦୀର ମଧ୍ୟବର୍ତ୍ତୀ କଳିଙ୍ଗ ଅଂଚଳର ବହୁ ମନ୍ଦିରରେ ଦେବଦାସୀ ନିଯୁକ୍ତି ହୋଇ ନୃତ୍ୟ ଓ ସଂଗୀତର ବିକାଶ ସାଧନ କରୁଥିଲେ। ଏମାନଙ୍କୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିବା ପାଇଁ ନିଯୁକ୍ତି ପାଇଥିଲେ ଅନେକ ବ୍ୟଦ୍ୟକାର ଓ ନୃତ୍ୟଗୁରୁ । ଏହା ମଧ୍ୟ ଜଣାଯାଏ ଯେ ଗଂଗବଂଶୀୟ ରାଜା ଓ ମହାରାଜାମାନେ ସିଂହାଚଳ ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ପୁରୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସର୍ବତ୍ର ଦେବଦାସୀମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଉତ୍କଳୀୟ ଓ କଳିଙ୍ଗ ସଂଗୀତର ପରିବେଷଣ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିଥିଲେ। ୧୩ଶ ଶତାବ୍ଦୀ ବେଳକୁ କଳିଙ୍ଗ ସଂଗୀତର ସ୍ଥାନ ଉଚ୍ଚତର ଥିଲା ଏବଂ ରାଜ ପରିବାରର ଅନେକ ଲଳନା ମଧ୍ୟ ନୃତ୍ୟ ଓ ସଂଗୀତ ଶିକ୍ଷା ଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲେ।

ଏସବୁ ଅଂଚଳରେ ଓଡ଼ିଆ, ତେଲୁଗ୍ ଓ ତାମିଲ ଭାଷାଭାଷୀଙ୍କର ସମନ୍ୱୟ ହୋଇଥିଲା ଏବଂ ସାଂସ୍କୃତିକ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମମାନ ବିନିମୟ ହେବା 'ଫଳରେ ଦାକ୍ଷିଣାତ୍ୟ ଶୈଳୀ ଏହି ଅଂଚଳର ନୃତ୍ୟକୁ ପ୍ରଭାବିତ କଲା। କିନ୍ତୁ ମହାରାଜା ପ୍ରତାପରୁଦ୍ରଙ୍କ ସମୟରେ ଏହି ଭାଷାଗତ ଅସୁବିଧାକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ନୃତ୍ୟରେ କେତେକ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିବାକୁ ଆଦେଶ ଦେଇଥିଲେ। ଏହାଙ୍କ ସମୟରେ ନୃତ୍ୟ ଓ ସଂଗୀତର ତତ୍କାଳୀନ ଓଡ଼ିଶାରେ ଯେ ନୃତ୍ୟ ଓ ସଂଗୀତ କେବଳ ଦେବାଳୟ ମାନଙ୍କରେ ପରିବେଷିତ ହେଉଥିଲା ତାହା ନୁହେଁ, ବରଂ ବିଭିନ୍ନ ଯାତ୍ରା ଓ ଆମୋଦପ୍ରମୋଦ ଉତ୍ସବାନୁଷ୍ଠାନ ମାନଙ୍କରେ ଏହା ଅନୁଷ୍ଠିତ ହେଉଥିବା ଚନ୍ଦ୍ରକଳା ନାଟିକାରୁ ସୂଚନା ମିଳେ।

ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପ୍ରାଚୀନ ସଂଗୀତର ଧାରା ପ୍ରଥମେ କଳିଙ୍ଗରେ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା। ଗବେଷକ ସତ୍ୟନାରାୟଣ ରାଜଗୁରୁଙ୍କ ମତରେ ତତ୍କାଳୀନ ସଂଗୀତ ରୀତି ଓଡ଼ିଶାରେ ପଦ୍ଧତି ଓ ନିୟମର ଅନୁବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇଥିଲା, ତାକୁ ଓଡ଼ିଶା, କର୍ଣ୍ଣାଟକ ଆଦି ଯେ କୌଣସି ନାମରେ ଅଭିହିତ କଲେ ମଧ୍ୟ ତାହା ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ରଚନା ପୂର୍ବରୁ ଏହି କଳିଙ୍ଗ ରାଜ୍ୟରେ ହିଁ ଅଙ୍କୁରିତ ହୋଇଥିଲା।

ସଖୀନାଚ ବା ଗୋଟିପୁଅର ପରମ୍ପରାକୁ ୬ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ (୧)-ଓଡ୍ର ମାଗଧୀ (୨)-ବୌଦ୍ଧ ଯୁଗୀୟ (୩)- ଗଂଗବଂଶୀ ଯୁଗୀୟ (୪)ବୈଷ୍ଣବୀୟ, (୫)ମୁସଲମାନ ଓ ମରହଟ୍ଟା ଶାସନ ସମୟ ଓ (୬) ଆଧୁନିକ ଯୁଗୀୟ। ଏହି ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ରୂପ ହେଉଛି- ଓଡ଼ିଶୀ ।

ସଖୀନାଚ, ଦେବଦାସୀ ଓ ରାଜନର୍ତ୍ତକୀଙ୍କ ଠାରୁ ସୃଷ୍ଟି। ଦେବଦେବୀଙ୍କ ପ୍ରୀତି ନିମିତ୍ତ ନାରୀବେଶଧାରୀ ପୁରୁଷମାନେ ନୃତ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରୁଥିଲେ । କାରଣ ଏହି ସମୟରେ ନାରୀମାନଙ୍କ ସୁରକ୍ଷା ମୋଗଲ ଶାସକଙ୍କ ଯୋଗୁଁ ବ୍ୟାହତ ହେଉଥିଲା। ଏହିଠାରୁ ସଖୀନାଚ ବା ଗୋଟିପୁଅର ଅଯମାରମ୍ଭ ହୋଇଥିବା ମନେ ହୁଏ। ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ରାୟ ରାମାନନ୍ଦଙ୍କୁ ଗୋଟିପୁଅ ନୃତ୍ୟର ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ ଭାବରେ ଗବେଷକମାନେ ଗ୍ରହଣ କରନ୍ତି।

୧୫ଶ ଶତାବ୍ଦୀ ବେଳକୁ ଓଡ଼ିଶାରେ ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ ଓ ସଂଗୀତର ପ୍ରସାର ହୋଇ ସାରିଥିବା କବିରଙ୍କ ଦୋହାରୁ ଜଣାଯାଏ-

"ଠାକୁର ଆଗେ ଦାସୀ ନାଚେ
ଗାବତ ଦାସ କବିର
ଠାକୁର ଭଲେ ବିରାଜୋଦୀ ଓଡିଶା
ଜଗନ୍ନାଥ ପୁରୀ ମେଁ।"

କଳିଙ୍ଗ ଅଂଚଳର ନୃତ୍ୟ ଓଡ୍ର ନୃତ୍ୟଠାରୁ ପ୍ରାଚୀନ। କଳିଙ୍ଗ ଦେବଦାସୀଙ୍କ ପ୍ରଭାବରେ ଓଡ୍ର ନୃତ୍ୟ ପରିପୁଷ୍ଟ ହୋଇଥିବା ମନେହୁଏ। କେତେକ ନୃତ୍ୟବିତ୍ ମାହାରୀ ନୃତ୍ୟରୁ ଓଡ଼ିଶୀର

ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବା କହନ୍ତି କିନ୍ତୁ ଐତିହାସିକ କେଦାରନାଥ ମହାପାତ୍ର ଏହାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି ତାଙ୍କ ମତରେ ଓଡ୍ର ନୃତ୍ୟ ବା ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟ ଦ୍ୱାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀ ବେଳକୁ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ଥିଲା। କିନ୍ତୁ ସଖୀନାଚର ଉତ୍ପତ୍ତି ରାଜନର୍ତ୍ତକୀ ପରଂପରା ମଧ୍ୟରୁ ଆସିଥିବା ଅଧିକ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ।

ତତ୍କାଳୀନ ଓଡ଼ିଶା ମୋଗଲ ଶାସକଙ୍କ ଶାସନାଧୀନ ହେବାପରେ ଦେବଦାସୀ ପରଂପରାରେ ଭଟ୍ଟା ପଡିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲା। ମୁସଲମାନଙ୍କ ଶାସନ ସମୟରେ ଦେବଦାସୀ ବା ମାହାରୀମାନେ ନିଜକୁ ନିରାପଦ ମନେ କରୁନଥିଲେ। ଫଳରେ ଏହିଠାରୁ ହିଁ ପୁରୁଷ ପ୍ରାଧାନ ନୃତ୍ୟର ସୃଷ୍ଟି। କିଶୋର ବୟସର ପିଲା ସ୍ତ୍ରୀ/ କିଶୋରୀ ବେଶ ଧାରଣ କରି ନୃତ୍ୟ କରିବାର ଯୋଜନା ଆରମ୍ଭ ହେଲା। ସେତେବେଳେ ଏହି ନୃତ୍ୟ ବଂଚି ରହିଲା ଗୋଟିପୁଅ ମାଧମରେ । ମହାରାଜା, ରାଜା ଓ ଜମିଦାରମାନଙ୍କ ପ୍ରୋତ୍ସାହନ, ପୃଷ୍ଟପୋଷକତାର ଅଭାବ ଓ ଅଶାନ୍ତ ରାଜନୈତିକ କାରଣରୁ ଅତି ସହଜିଆ ଶୃଙ୍ଗାରାଶ୍ରିତଭଙ୍ଗୀରେ ଜନମାନସକୁ ଆକୃଷ୍ଟ କଲା । ଏହା ହେଉଛି ଗଂଜାମ ସଖୀନାଚ ପଂରପରାର ଏକ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଆଲେଖ୍ୟ।

ସଖୀନାଚରେ ଅଂଶଗ୍ରହଣକାରୀ ବାଳକ କିଶୋରୀମାନଙ୍କୁ ଗ୍ରାମ୍ୟଭାଷାରେ ଆଖଡ଼ାପିଲା, ସଖୀପିଲା ବା ସଂଗୀତ ପିଲା କୁହାଗଲା। ଏମାନଙ୍କ ମାଧ୍ୟମରେ ବହୁକାଳ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟ ଓ ସଂଗୀତର ଚର୍ଚ୍ଚା ହେଉଥିଲା। ଏହାକୁ କବିଚନ୍ଦ୍ର କାଳିଚରଣ 'ଦେଶୀନାଚ' ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ସଖୀନାଚରେ ଦାକ୍ଷିଣାତ୍ୟ ପ୍ରଭାବ ସଂପର୍କରେ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ ଏହା ପ୍ରାଥମିକ ଅବସ୍ଥାରେ ଗୋଟିପୁଅ ବା ସଖୀନାଚ ନୃତ୍ୟାନୁଷ୍ଠାନ ରାଜା, ଜମିଦାର ବା ମଠ ମହନ୍ତଙ୍କ ପୃଷ୍ଟପୋଷକତାରେ ତିଷ୍ଠି ରହୁଥିଲା। ଛଅରୁ ବାରବର୍ଷ ବୟସର ପିଲାମାନେ ଦକ୍ଷିଣୀଝିଅଙ୍କ ବେଶ ଓ ପୋଷାକରେ ସଜ୍ଜିତ ହୋଇ ଚମ୍ପୂ ଓ ଓଡ଼ିଶୀ ନାଚ ଗାନ କରି ଦର୍ଶକଙ୍କ ମନୋରଂଜନ କରୁଥିଲେ।

ସେହିପରି ପଞ୍ଚଦଶ ଶତକରୁ ଓଡ଼ିଶାର ମାହାରୀ ସଂପ୍ରଦାୟ ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ ହେଲା ଯଥା - ଓଡ଼ିଆ ଓ ତେଲିଙ୍ଗି। ଏହି ଦୁଇ ସଂପ୍ରଦାୟର ନର୍ତ୍ତକୀ ଠାକୁରଙ୍କ ସେବା ପାଇଁ ନିଯୁକ୍ତି ପାଇଥିଲେ। ଓଡ଼ିଆ ସଂପ୍ରଦାୟର ଓଡ଼ିଆ ଝିଅ କିମ୍ବା ଦତ୍ତ କନ୍ୟା ଏବଂ ତେଲିଙ୍ଗି ସଂପ୍ରଦାୟର ଝିଅମାନେ ଦେବଦାସୀ ହୋଇ ନୃତ୍ୟ ପରଂପରାକୁ ବଜାୟ ରଖିଲେ। ଏଇଥିରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ ଯେ ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟ ତଥା ଗୋଟିପୁଅ ବା ସଖୀନାଚକୁ ଦାକ୍ଷିଣାତ୍ୟ ନୃତ୍ୟଶୈଳୀ ବିଶେଷ ଭାବରେ ପ୍ରଭାବିତ କରିଅଛି। ଶ୍ରୀ ଚୈତନ୍ୟଙ୍କ ପରେ ପରେ ଓଡ଼ିଶାର ବୈଷ୍ଣବ ସଂପ୍ରଦାୟ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ ହେଲେ ଯଥା - ଗୌଡ଼ୀୟ ଓ ଉତ୍କଳୀୟ। ମୁକୁନ୍ଦଦେବଙ୍କ ପତନ ପରଠାରୁ ମୁସଲମାନ ଶାସକଙ୍କ ଘନ ଘନ ଆକ୍ରମଣ କାରଣରୁ ନୃତ୍ୟ ପରଂପରା ଓ ପ୍ରସାର ଗୁରୁତର ଭାବରେ ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହେଲା ଏବଂ ଅନେକ ମାହାରୀମାନଙ୍କ ନୈତିକ ସ୍ଖଳନ ହେବା ଫଳରେ ସେମାନେ ସମାଜରେ ଘୃଣିତ ହେଲେ। ଏହି ସମୟରେ ଓଡ଼ିଶାର ବୈଷ୍ଣବ ସଂପ୍ରଦାୟ ନୃତ୍ୟ ଓ ସଂଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ଗୋଟିପୁଅ ସୃଷ୍ଟିକରି ଧର୍ମ

ପ୍ରଚାର ପରୋକ୍ଷ ଓ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବେ କଲେ । ଏହାର ଏକ ମୁଖ୍ୟ କାରଣ ଥିଲା ବୈଷ୍ଣବମାନଙ୍କର ନାରୀଜାତି ପ୍ରତି ବିତୃଷ୍ଣା ଏବଂ ନିଜକୁ ସ୍ତ୍ରୀ ମନେ କରି କୃଷ୍ଣଙ୍କ ପାଦପଦ୍ମରେ ଅର୍ପଣ କରୁଥିଲେ । ସେମାନେ କୃଷ୍ଣଙ୍କୁ ସଖ୍ୟ କରି ପ୍ରେମ ଭକ୍ତିରେ ନୃତ୍ୟ କରୁଥିବା ଯୋଗୁଁ ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ସଖୀ ହେଲେ । ତେଣୁ 'ସଖୀ' ଶବ୍ଦର ଉତ୍ପତ୍ତି ଏପରି ହୋଇଥିବା ସମ୍ଭବ ।

ବସ୍ତୁତଃ ନୃତ୍ୟ ପରଂପରାରେ ଦୁଇଟି ଧାରା ଥିଲା । ଦେବଦେବୀଙ୍କର ମନୋରଂଜନ ପାଇଁ ଦେବଦାସୀମାନେ ନିଯୁକ୍ତି ପାଇଥିଲା ବେଳେ ଅନ୍ୟ ଏକ ନର୍ତ୍ତକୀ ସଂପ୍ରଦାୟ ରାଜା, ମହାରାଜାମାନଙ୍କର ବିଳାସ ଓ ମନୋରଂଜନ ସାମଗ୍ରୀ ଭାବରେ ରହିଥିଲା । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ଅନେକ ଦେବଦାସୀ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ ରାଜନର୍ତ୍ତକୀ ହୋଇ ଲୋକାଳୟରେ ପ୍ରବେଶ କରିଛନ୍ତି । ନିଜର ଅର୍ଥନୈତିକ ଦୈନ୍ୟର ପରିସମାପ୍ତି ପାଇଁ, ଏକପ୍ରକାର ବାଛନ୍ଦ ହୋଇଥିବା ଏହି ଦେବଦାସୀମାନେ ଦିନରେ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନରେ ନୃତ୍ୟ କରି ରାତ୍ରିର ବିଳମ୍ବିତ ପ୍ରହରରେ ପୁରୁଷର ଭୋଗ୍ୟ ସାମଗ୍ରୀ ହୋଇଛନ୍ତି । ପ୍ରାକ୍ ସ୍ୱାଧିନତା କାଳରେ ଏହା 'ଦାରୀ ନାଚ' ଭାବରେ ଗଂଜାମରେ ପ୍ରଚଳିତ ଥିଲା । ଏହାକୁ କେହି କେହି ବାରାଙ୍ଗନା/ଗଣିକା ନାଚ ବା ଗୁଣୀନାଚ ବୋଲି ବର୍ତ୍ତମାନ ସୁଦ୍ଧା କହିଥାନ୍ତି । କାରଣ ଏମାନଙ୍କ ନୃତ୍ୟଥିଲା ଶୃଙ୍ଗାର ରସାଶ୍ରିତ । ନୃତ୍ୟ ଓ ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ପୁରୁଷମାନଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିବା ଓ ଅର୍ଥ ଉପାର୍ଜନ ଏମାନଙ୍କର ଥିଲା ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର ଶୃଙ୍ଗାର ରସାଶ୍ରିତ ଗୀତ ଏମାନେ ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ରର ସାହାଯ୍ୟରେ ଗାନ କରୁଥିଲେ ଏବଂ ନୃତ୍ୟ ଶୈଳୀ ଥିଲା ଯୌନଦୀପକ ।

ରାଜନୈତିକ ଓ ଅର୍ଥନୈତିକ ପରିସ୍ଥିତି ହିଁ ଏହି କଳାକାରମାନଙ୍କୁ ନିମ୍ନସ୍ତରକୁ ନେଇ ଆସିଛି । ଗଂଜାମର ପାରଳାଖେମୁଣ୍ଡି, ଜରଡ଼ା, ଚିକିଟି, ବଡ଼ ଖେମୁଣ୍ଡି, ସାନଖେମୁଣ୍ଡି, ବଡଗଡ଼, ଶେରଗଡ଼, ଧରାକୋଟ, ଆଠଗଡ଼, ଖଲିକୋଟ ଓ ଘୁମୁସର ପ୍ରଭୃତି ରାଜା ଓ ଜମିଦାରମାନଙ୍କର ଆଶ୍ରିତ ହୋଇ ଏହି ଗଣିକା ବା ଦାରୀମାନେ ନୃତ୍ୟାଭିନୟ କରୁଥିଲେ । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ବିଭିନ୍ନ ନୃତ୍ୟାନୁଷ୍ଠାନ ମାନଙ୍କରେ ଏକାଧିକ ଦାରୀ/ଗଣିକା ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରୁଥିବା ବୟସ୍କ ବ୍ୟକ୍ତିମାନେ ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି, ଦର୍ଶକଙ୍କ ଚିବୁକରେ ହାତମାରିବା ବ୍ୟକ୍ତିମାନେ ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି । ଦର୍ଶକଙ୍କ ଚିବୁକରେ ହାତ ମାରିବା ବା ପିଠି ଆଉଁସି ଅର୍ଥ ରୋଜଗାର କରିବା ଥିଲା ସେମାନଙ୍କ ମୁଖ୍ୟ ପନ୍ଥା । ଏତଦ୍ୱାରା ସେମାନଙ୍କ ଅର୍ଥନୈତିକ ଚିନ୍ତା ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେତେବେଳେ ସୁବିଖ୍ୟାତ ଥିଲା ।

ପରିଶେଷରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ବାରାଙ୍ଗନା /ଗଣିକା ଦାରୀମାନଙ୍କ ନାଚର ପରବର୍ତ୍ତୀ ମାର୍ଜିତ ସଂସ୍କରଣ ହେଉଛି – 'ସଖୀନାଚ' । କାରଣ ବର୍ତ୍ତମାନର ପରିବେଷିତ ଅଭିନୟ ଶୈଳୀରେ ଗୀତ ଓ ସଂଗୀତ ସହ ଛନ୍ଦର ଅଭାବ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଏହି ଦାରୀନାଚର ଅବକ୍ଷୟ ବେଳକୁ 'ସଖୀନାଚ' ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଥିବା ଆଶା କରାଯାଏ ।

ବାଣୀବିହାର କ୍ୟାମ୍ପସ୍, ଭୁବନେଶ୍ୱର

ମେଟାଥିଏଟରର ଏବଂ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ 'ଶବ୍ଦଲିପି'

ଗୁରୁଚରଣ ବେହେରା

ମେଟାଥିଏଟର୍ ବସ୍ତୁତଃ 'ଥିଏଟର ବିଷୟରେ ଥିଏଟର' ବା 'ନାଟକ ଭିତରେ ନାଟକ'କୁ ବୁଝାଏ। ବାସ୍ତବ ଜୀବନର ଅଭିଜ୍ଞତା ଅନୁଭୂତି ବ୍ୟତୀତ ନାଟକ ଯେ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ହୋଇପାରେ ଏ ପ୍ରକାର ସିଦ୍ଧାନ୍ତକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଲୁଇଜି ପିରାଣ୍ଡେଲୋ ତାଙ୍କ 'Six Characters in Search of an Author' ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରତିପାଦିତ କରିଥିଲେ। ଏହି ଯୁଗାନ୍ତକାରୀ ନାଟକରେ ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ ରିହର୍ସାଲ୍ ହେଉଥିବା ଏବଂ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହେବା ପାଇଁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେଉଥିବା ଏକ ନାଟକର ଚରିତ୍ରମାନେ ବିଦ୍ରୋହ କରନ୍ତି ଗତାନୁଗତିକ ଘଷରା ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ବିରୁଦ୍ଧରେ। ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଆଗରେ ଆପଣାର ଭୂମିକାମାନ ଅଭିନୟ କରୁ କରୁ ସେମାନଙ୍କ ଭିତରର ଈର୍ଷା, କ୍ରୋଧ, କ୍ରୂରତା କ୍ରମଶଃ ମୁକୁଳି ଆସି ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ଭାବେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଯାଏ । ରିହର୍ସାଲ୍ ସତ ନାଟକ ହୋଇଯାଏ । ଗ୍ରୀନ୍‌ରୁମ୍ ରଂଗମଞ୍ଚରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୁଏ। ଛ'ଟି ଚରିତ୍ର ହେଉଛନ୍ତି ମଣିଷର ବିଭିନ୍ନ ଭୂମିକା ମୁଖା ବା ରୂପର ମଞ୍ଚକଳ୍ପ। ଲେଖକ ହେଉଛନ୍ତି ଅସଲ ଆତ୍ମିକ ସତ୍ତା ଯାହାକୁ ଭୂମିକାମାନେ ଅନନ୍ତକାଳ ଖୋଜି ଚାଲିଛନ୍ତି । ମଣିଷ କେତେ ମୁଖା ପିନ୍ଧେ, କେତେ ପରିଚୟ ବଦଳାଏ ଏବଂ ଏସବୁ ଭିତରେ କୁଆଡେ ହଜିଯାଏ, ରହସ୍ୟମୟ ହୋଇ ରହିଯାଏ। ଏହି ସତ୍ୟର ସ୍ଥୂଳ ନାଟକୀୟ ରୂପ ମେଟାଥିଏଟର୍।

କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ଓ ଉତ୍ତର ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ମେଟାଥିଏଟରର ବ୍ୟାପକ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରାଯାଇଛି। ଯେଉଁ ନାଟକର ଚରିତ୍ରମାନ ସଚେତନ ଭାବରେ ଅଭିନୟ କରିଯାଆନ୍ତି, ନିଜ ଚତୁଃପାର୍ଶ୍ୱରେ ଥିବା ପୃଥିବୀ ଉପରେ ଆପଣା ସୃଷ୍ଟ ଘଟଣାକୁ ଲଦି ଦିଅନ୍ତି, ବାହାରର ସ୍ଥିତି ଓ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କୁ ଆପଣାର କଳ୍ପନାର ପୁଟ ପିନ୍ଧାଇ ଦିଅନ୍ତି, ଆପଣାର ଫାଣ୍ଟାସିକୁ ଅନ୍ୟ ସବୁ କିଛି ଉପରେ ଆରୋପ କରନ୍ତି ତାହାକୁ ମେଟାଥିଏଟର୍ କୁହାଯାଇ ପାରିବ। ଅର୍ଥାତ୍ ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକର ଚରିତ୍ରମାନେ ସଚେତନ ଭାବେ ଏକ ଏକ ଅଭିନେତା, କଳାକାର ଏବଂ କଳା। କଳା-ପ୍ରକ୍ରିୟା ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ଅଟେ ଓ ନାଟକୀୟ ଆଙ୍ଗିକର ଅବଲମ୍ବନ ଅଟେ। ସେହି ହିସାବରେ ସାମୁଏଲ୍ ବେକେଟ୍‌ଙ୍କର 'Waiting for Godot' ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭାବରେ ନାଟକ ବିଷୟରେ ନାଟକଟିଏ ବା ଅନ୍ତର୍ନାଟକୀୟ ନାଟକ ହୋଇନଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା ଏକ ମେଟାଥିଏଟର୍। କାରଣ ଏ ନାଟକରେ ଭ୍ଲାଦିମିର ଓ ଏଷ୍ଟ୍ରାଗନ୍ ସଚେତନ

ଭାବରେ ସର୍କସ୍ ବିଦୂଷକ ପରି କିଛି ଘଟଣା, କିଛି ଅଭିନୟ, କିଛି ଖେଳ କିଛି କଳା କିଛି ଏଣୁ ତେଣୁର ଉଭାବନ କରି ଚାଲିଥାନ୍ତି ଅପେକ୍ଷାର ବିରକ୍ତିକର ମୁହୂର୍ତ୍ତମାନଙ୍କୁ ପାର ହେବାକୁ ସ୍ଥାଣୁ ସମୟଟାକୁ କିଞ୍ଚିତ୍ ଚଳମାନ କରାଇବାକୁ। ପୋନୋ ଏକ ଖେଳ କୌତୁକ ପ୍ରଦର୍ଶନକାରୀ ନାଟୁଆଟିଏ, ଲକି ଥେଇ ଥେଇ ନାଚି ନାଟ ଦେଖାଉଥିବା ପଶୁ ମଣିଷଟିଏ। ନାଟକଟି କେତେଗୁଡ଼ିଏ ନାଟର ସମାହାର ରୂପେ ମେଟାଥିଏଟରର ପରିଚୟ ଦାବି କରେ।

ସମାଲୋଚକ ଲିଓନେଲ୍ ଆବେଲ୍ଙ୍କ ମତରେ ମେଟାଥିଏଟର୍ ଦୁଇଟି ମୌଳିକ-ତତ୍ତ୍ୱ ଉପରେ ପର୍ଯ୍ୟବେସିତ, ସଂସାର ଏକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଏବଂ ଜୀବନ ଏକ ସ୍ୱପ୍ନ। ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକରେ ଏ ଦୁଇଟି ତତ୍ତ୍ୱର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି ଏକ ନୈତିକ ସତ୍ୟକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ – ତାହା ହେଉଛି ଏ ସୃଷ୍ଟିରେ ନଶ୍ୱରତା ଓ ଜୀବନର ଅଳୀକତା, କିନ୍ତୁ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସାହିତ୍ୟରେ ଏ ତତ୍ତ୍ୱ ସାହିତ୍ୟିକ ରସ ସଂପଦର ଅଂଶ ବିଶେଷ ହୋଇଯାଇଛି, ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ଆଙ୍ଗିକକୁ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଛି। ସେକ୍ସ୍‌ପିଅରଙ୍କ ନାଟକ 'ହାମଲେଟ୍'ରେ ନାଟକସ୍ଥ ନାଟକର ସଂଯୋଜନା କରାଯାଇଛି ରାଜା କ୍ଲଡିୟସ୍‌ଙ୍କ ବିବେକକୁ ଆୟତ୍ତ କରିବାକୁ 'ମିଡ୍ ସମରନାଇଟ୍ ଡ୍ରିମ୍‌ରେ' ବି ରାଜାରାଣୀ ବିବାହ ଉତ୍ସବର ଅଂଶ ରୂପରେ ବଟମ୍ ଓ ତାର ବନ୍ଧୁମାନେ ନାଟକ ପ୍ରଯୋଜନା କରିଛନ୍ତି। ଏସବୁ ଥିଲା ଘଟଣାଗତ ବା ବିଷୟଗତ ସଂପର୍କର ସୂତ୍ର। ବସ୍ତୁ ଆଙ୍ଗିକ ମୂଳକ ସୂତ୍ର ରୂପେ ସାଂପ୍ରତିକ ନାଟକରେ ଏ ପ୍ରକାର ସଂଯୋଜନା କରାଯାଇଛି। ମେଟାଥିଏଟରର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଲା ମୁହଁ ଓ ମୁଖା, ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ଭୂମିକା, ବାସ୍ତବତା ଓ ମାୟା, ଆତ୍ମସତ୍ତା ଓ ତାର ପ୍ରତିବିମ୍ବମାନଙ୍କ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଓ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ପରସ୍ପରର ମୁହାଁମୁହିଁ କରାଇବା। ପରିଶେଷରେ ଏକ ନୂତନ ଧରଣର ଟ୍ରାଜି-କମିକ୍ ଢାଞ୍ଚାରେ ହର୍ଷ ଓ ଅଶ୍ରୁର ସଂଘର୍ଷର ସୂତ୍ରପାତ କରାଇବା।

ଏ ବସ୍ତୁତାନ୍ତ୍ରିକ ଯୁଗରେ ସକଳ ସତ୍ୟ, ସକଳ ସ୍ଥିତିର ସଂହତି ସୂତ୍ର ରୂପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଈଶ୍ୱର-ବିଶ୍ୱାସର ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ସତ୍ୟ ଖଣ୍ଡିତ, ନିହାତି ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ହୋଇପଡ଼ିଛି। ମଣିଷର ଅହଂର ସୌଧ ଭାଙ୍ଗିପଡ଼ିଛି, ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଛିନ୍ନବିଚ୍ଛିନ୍ନ। ଅନେକ ସତ୍ୟ, ଅନେକ ବିଖଣ୍ଡିତ ସତ୍ତା, ଅନେକ ପ୍ରତିଫଳନ, ଭୂମିକା ଓ ମୁଖାମାନ ଇତସ୍ତତଃ। ଫରାସୀ ନାଟ୍ୟକାର ଜାଁ ଜେନେତ୍‌ଙ୍କ 'ବାଲ୍‌କୋନି' ନାଟକରେ ମାୟା ବା ଭେଳିକି ତିଆରି କରିବାର ଏକ ଷ୍ଟୁଡିଓର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଛି । ବ୍ୟସ୍ତ ବିବ୍ରତ ଅସହାୟ ମଣିଷମାନେ ଏଠାକୁ ଆସନ୍ତି ବିଭିନ୍ନ ମୁଖା, ପୋଷାକ, ମେକ୍‌ଅପ୍ ନେଇ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଭୂମିକା ପରିଚୟକୁ ବଞ୍ଚିବାକୁ କିଛି ସମୟ। ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରାଚ୍ୟ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକରେ ଦେବତାମାନଙ୍କ ମୁଖା ପିନ୍ଧା ନାଚିବାର ନେପଥ୍ୟରେ ଅଛି ଦେବସତ୍ତା ଭିତରେ କିଛ ସମୟ ପାଇଁ ନିମଜ୍ଜିତ ରହିବା ପାଇଁ ଇଚ୍ଛା। କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ବିଭିନ୍ନ ମୁଖା, ଭୂମିକା ମାଧ୍ୟମରେ ମଣିଷ ଫୁର୍ତ୍ତି କରେ ଏବଂ ଆପଣା ସତ୍ତାର

ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶ ଓ ସମ୍ଭାବନାକୁ ନେଇ ବଢ଼େ, ପୂର୍ଣ୍ଣତା ଆଡ଼କୁ ଗତି କରେ। ଜେନେଟ୍‌ଙ୍କ ମତରେ ପରସ୍ତ ପରସ୍ତ ମୁଖା, ସ୍ତର ସ୍ତର ମାୟା ଆବରଣ ହିଁ ମଣିଷର ପରିଚୟ- ଅଭ୍ୟନ୍ତର କେବଳ ଶୂନ୍ୟତା।

ସମାଲୋଚକମାନେ ମେଟାଫିକ୍‌ସନ୍ ବା ଅଧିଉପନ୍ୟାସ, ମେଟାଥିଏଟର ବା ଅଧିନାଟକର ଉତ୍ସ ଖୋଜି ପାଆନ୍ତି। ସ୍ପେନିଶ୍ ଔପନ୍ୟାସିକ ସେରଭାର୍ଣ୍ଟେସ୍‌ଙ୍କ 'ଡନ୍ କୁଇକ୍‌ସଟ୍‌ରେ'। ଏହି ପୁରାତନ କୃତି 'ଡନ୍ କୁଇକ୍‌ସଟ୍' ହେଉଛି ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସାହିତ୍ୟ ଓ ସମାଲୋଚନାତ୍ମକ ରଚନାର କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁ। ଡନ୍ କୁଇକ୍‌ସଟର ପୃଥିବୀ ହେଉଛି ନାୟକ ଡନ୍ କୁଇକ୍‌ସଟ୍ ଫାଣ୍ଟାସିର ପୃଥିବୀ, ଏହାର ଘଟଣା, କ୍ରିୟା ଏପରିକି ଚରିତ୍ରମାନେ ହେଉଛନ୍ତି ଡନ୍ କୁଇକ୍‌ସଟ୍‌ର ଅତିକଳ୍ପନାର ସୃଷ୍ଟି। ପରିଶେଷରେ ସେ ନିଜେ ନିଜର ସୃଷ୍ଟିରେ, ନିଜର ଅଭିନୟରେ ଛନ୍ଦି ହୋଇ ପଡନ୍ତି। ତାହା ହେଉଛି ଉପନ୍ୟାସଟିର ଚୂଡାନ୍ତ ଶ୍ଲେଷ, ତାହା ହେଉଛି ମଧ୍ୟ ପିରାନ୍ଦେଲୋ, ଜେନେଟ୍, ବେକେଟ୍‌ଙ୍କର ନାଟକୀୟ ଶ୍ଲେଷ। ମରାଠୀ ନାଟ୍ୟକାର ବିଜୟ ତେନ୍ଦୁଲକରଙ୍କର 'ଚୁପ୍ କୋର୍ଟ ଚାଲିଛି' ଏହି ପିରାନ୍ଦେଲୀୟ ମେଟାଥିଏଟର୍। ମିଛ ଅଭିନୟ କରୁଥିବା ଚରିତ୍ରମାନେ ନିଜ ଅଭିନୟରେ ଛନ୍ଦି ହୋଇ ପଡିଛନ୍ତି, ଅଜାଣତରେ ନିଜକୁ ପଦାରେ ପକାଇ ଦେଇଛନ୍ତି। ଏହାଠାରୁ ଆଉ ଗୋଟିଏ ପାହୁଣ୍ଡ ଆଗକୁ ଯାଇ ମନୋରଂଜନ୍ ଦାସଙ୍କ 'ଶବ୍ଦଲିପି'। ଏଥିରେ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଂଜନ ଦାସ ଖୁବ୍ କୁଶଳତାର ସହିତ ପିରାନ୍ଦେଲୀୟ ଗଠନ ପ୍ରଣାଳୀ ସହିତ ବେର୍ଟୋଲ୍‌ଟ୍ ବ୍ରେଖ୍‌ଟ୍‌ଙ୍କ ଦୂରତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟିକାରୀ ଆଙ୍ଗିକ (Aliencation effect)ର ସଂଯୋଗ କରିଛନ୍ତି। ଦୂରତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟିକାରୀ ଆଙ୍ଗିକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ନାଟକଠାରୁ ଆବେଗିକ ସ୍ତରରେ ବିଛିନ୍ନ କରି ରଖିବା, ଦୂରେଇ ରଖିବା। ସେମାନଙ୍କୁ ବିଭିନ୍ନ ଆଙ୍ଗିକ ମାଧ୍ୟମରେ ମନେ ପକାଇ ଦିଆଯାଏ ଯେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ଅଭିନୀତ ନାଟକ ଏକ ନାଟକ - ଜୀବନ ନୁହେଁ। ଏକ କାହାଣୀ, ଜୀବନର ବିକଳ୍ପ ନୁହେଁ, ଏକ ପରିକଳ୍ପନା, ବାସ୍ତବତା ନୁହେଁ। ଏଥିରେ ଅଭିଭୂତ ହୋଇ ଅତିଶୟ ଭାବାବେଗରେ ହସ କାନ୍ଦରେ ନିଜକୁ ହଜାଇ ନଦେଇ ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ ସମାଲୋଚନାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ନେଇ ନାଟକକୁ ତଉଲିବାକୁ ପଡ଼ିବ, ଏହାର ପର୍ଯ୍ୟାସ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ହେବ। ବ୍ରେଖ୍‌ଟ୍ ଏପିକ୍ ଥିଏଟରରେ ନାଟକୀୟତା ବଦଳରେ ବର୍ଣ୍ଣନା, ଆଖ୍ୟାନକୁ ଯୋଡିବା ଉପରେ ଜୋର୍ ଦେଲେ। ତେଣୁ ସୂତ୍ରଧର, ନାଟକସ୍ଥ ନାଟକ, ଦର୍ଶକ- ଅଭିନେତା, ଅଭିନେତା- ଦର୍ଶକ ଉପକ୍ରମଣିକା (Prologue) ଉପସଂହାର (Epilogue) ମନ୍ତବ୍ୟ ଓ ବିଶ୍ଳେଷଣ ବିକୃତ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଖୋଲା ମଞ୍ଚ, ଅଧାଖୋଲା ମଞ୍ଚ, ସଚେତନ ଅଭିନୟ ଆଦିର ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ର ସଂଯୋଜନା କରିଥିଲେ। ସଂସ୍କୃତି, ନାଚଗୀତ, ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର କୋରସ୍, ପ୍ରୋଲୋଗ୍, ଏପିଲୋଗ୍ ଆଦି ଦ୍ୱାରା ଏହି ପ୍ରକାର ଦୂରତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ। କିନ୍ତୁ ଏକ ବିଧିବଦ୍ଧ ନାଟକୀୟ ଆଙ୍ଗିକ ରୂପେ ବ୍ରେଖଟ୍ ଏହାକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କଲେ। 'ଶବ୍ଦଲିପି'

ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଓ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟରୀତି ପରମ୍ପରାର ଏକ ସମନ୍ୱୟ - ବିଶ୍ୱ ନାଟ୍ୟ ଚେତନାର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସଂସ୍କରଣ।

ମେଟାଥିଏଟରର ଗଠନ- ପ୍ରଣାଳୀରେ ଦୁଇ ପ୍ରକାରର ନାଟକ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ପରିକ୍ରମା ନାଟକ ଓ ଅନ୍ତର୍ନାଟକ। ପରିକ୍ରମା ନାଟକର ପରିଧି ଭିତରେ ଖଞ୍ଜା ଯାଇଥିବା ଅନ୍ୟ ନାଟକ ବା ନାଟକଗୁଡ଼ିଏ - ଯାହାକୁ ଆମେ ଅନ୍ତର୍ନାଟକ କହିପାରିବା। ପରିକ୍ରମା ନାଟକ ସମଗ୍ର ନାଟକକୁ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀ ଯୋଗାଏ, ଅନ୍ତର୍ନାଟକର ସେଟିଂର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଏ । ଏହାର ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କୁ ପରିଚିତ କରାଏ, ନାଟକୀୟ ବିଷୟ - ନିର୍ଯ୍ୟାସର ସୂଚନାର ଉତ୍ସ ହୁଏ ପରିକ୍ରମା ନାଟକ। ପରିକ୍ରମା ନାଟକ ବି ପ୍ରକାଶିତ ଓ ବ୍ୟକ୍ତ ହୁଏ ଅନ୍ତର୍ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ। ଏ ଗଠନ ଶୃଙ୍ଖଳାକୁ Self -referential scheme ବା ଅନ୍ତରୀଣ ସୂଚନା-ଶୃଙ୍ଖଳା କୁହାଯାଏ। Six Characters in Search of an Author ରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଓ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସଂଳାପ- ଜନିତ ନାଟକ ପରିକ୍ରମା ନାଟକ ହୋଇଥିବାବେଳେ, ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ନାଟକ ଅନ୍ତର୍ନାଟକ ଅଟେ ଅତି ଆଧୁନିକ ମେଟାଥିଏଟର୍ ମାନଙ୍କରେ ପରିକ୍ରମା ନାଟକ ଓ ଅନ୍ତର୍ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାରେଖା ଏତେ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇପଡେ ଯେ କେଉଁଟା ପରିକ୍ରମା ଓ କେଉଁଟା ଅନ୍ତଃସ୍ଥ ଜାଣିବା କଷ୍ଟକର ହୁଏ। ହାରଲ୍ଡ ପିଣ୍ଟରଙ୍କ The Lover ଏହାର ଏକ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ। କେତେକ ନାଟକରେ ପରିକ୍ରମା ନାଟକ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇ ଚାଲିଥାଏ ଅନ୍ତଃସ୍ଥ ନାଟକଗଡ଼ିକୁ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀମାନ ଯୋଗାଇ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ସତ୍ୟଗୁଡ଼ିକର ଏହା ଏକ ଏକ ନାଟ୍ୟରୂପ ଯେମିତିକି ହାରଲଡ୍ ପିଣ୍ଟରଙ୍କ Betrayal । ମନୋରଂଜନ ଦାସଙ୍କ 'ଶବ୍ଦଲିପି'ରେ ଗୋଟିଏ ପରିକ୍ରମା ନାଟକ ଭିତରେ କେତୋଟି ଦୃଶ୍ୟ ଚିତ୍ର ବିଶିଷ୍ଟ ଅନ୍ତର୍ନାଟକ ଅଛି ଏବଂ ପରିକ୍ରମା ନାଟକ ଓ ଅନ୍ତର୍ନାଟକ ଭିତରେ ସୀମାରେଖା ସ୍ପଷ୍ଟ କାରଣ ଆମ ସମାଜରେ ତଥାପି କିଛିଟା ବିଶ୍ୱାସ, ଆସ୍ଥା ବଞ୍ଚିରହିଥିବାରୁ ଆମର ଚେତନା ଏତେ ବିଖଣ୍ଡିତ ନୁହେଁ, ଆମର ବିଶ୍ୱଧାରଣା ଏତେ ନୈରାଶ୍ୟଜନକ ନୁହେଁ।

'ଶବ୍ଦଲିପି'ର ସୂଚନାରେ କୁହାଯାଇଛି ଯେ କୌଣସି ସ୍ଥାନ, ଯେ କୌଣସି ସମୟ ନାଟକର ପଟଭୂମି ଅଟେ । ଏକ ସାର୍ବଜନୀନ, ସର୍ବକାଳୀନ ମାନବୀୟ ନୀତିର ନାଟ୍ୟରୂପ "ମଣିଷର କଥା ... ମଣିଷର କାହାଣୀ ... ଅନ୍ୟ କଥାରେ ମୋ କାହାଣୀ .... ମୋ କାହାଣୀ ..." (ପୃ-୩) ନିଖିଳ ମାନବ ଜାତିର ସକଳ ବ୍ୟଥା ବେଦନା ହର୍ଷ ଆନନ୍ଦର କହାଣୀ ନାଟକର କାହାଣୀ। ଏହା ସୂତ୍ରଧର ବା ଆବାହକର କାହାଣୀ ଓ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଭାବରେ ଏହା ଅଟେ ସ୍ରଷ୍ଟାର କାହାଣୀ, ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରକ୍ରିୟାର କାହାଣୀ। ନାଟ୍ୟ ପ୍ରକ୍ରିୟା ବା ସାହିତ୍ୟିକ ପ୍ରକ୍ରିୟାର ନାଟକ 'ଶବ୍ଦଲିପି' । ସୂତ୍ରଧର ବା ଆବାହକ ଚରିତ୍ରଟି ନାଟକର ସଂଯୋଜକ, ପରିଚାଳକ, ଯୋଜକ ଏବଂ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟ। ଏହା ଏକ ଐକ୍ୟକେନ୍ଦ୍ରିକ ତିନୋଟି ବୃତ୍ତର

ସଂଗଠନ। ଅନ୍ତର୍ନାଟକକୁ ଘେରି ପରିକ୍ରମା ନାଟକ ଓ ତାକୁ ଘେରି ସୂତ୍ରଧରର ନାଟକଟିର ବ୍ୟାଖ୍ୟାକାର ଭୂମିକା ଓ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ସଂପର୍କର ବୃତ୍ତ। ତୃତୀୟ ବୃତ୍ତଟି ସମଗ୍ର ନାଟକର ଏକ ବ୍ୟାପକ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀ ଅଟେ ଏବଂ ଏ ଦୁଇ ପ୍ରକାର ନାଟକର ଦର୍ଶକ ଥିଏଟର ହଲର ଦର୍ଶକ। ପୁରାତନ ନାଟକରେ ସୂତ୍ରଧର ଏକ ଅଲୌକିକ, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ସ୍ତରର ଚରିତ୍ର। ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସୂତ୍ରଧରକୁ ଏ ଲୌକିକତା ଓ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟତାରୁ ମୁକ୍ତ କରି ସାଧାରଣ ଲୌକିକ ଚରିତ୍ର ରୂପେ ନାଟ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ କିମ୍ବା ମଞ୍ଚପରିଚାଳକର ସ୍ତରକୁ ଆଣିଛନ୍ତି । ଦୂରତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟିକାରୀ ନାଟକୀୟ ରୀତି ରୂପ ଦର୍ଶକର ଭାବବିହ୍ୱଳତାକୁ ନିଷ୍ଠୁର ଭାବରେ ପ୍ରତିହତ କରେ ସୂତ୍ରଧରରର ଉପସ୍ଥାପନା।

'ଶବ୍ଦଲିପି' ସୂତ୍ରଧର ପିନ୍ଧିଛନ୍ତି ଧଳା କନାର ମୁଖା। ସକଳ ବର୍ଣ୍ଣର ସମାହାର ଧଳାରଙ୍ଗ ଅନନ୍ତ ନିଖିଳର ପ୍ରତୀକ। ସୂତ୍ରଧରଙ୍କ ଅଙ୍ଗାଭିନୟ ବେଶ୍ ସାଙ୍କେତିକ । ବିଭିନ୍ନ ଦିଗରୁ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ହାତ ତାଙ୍କ ଆଡକୁ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଛି। ସୂତ୍ରଧର ନିଜ ହାତ ଦୁଇଟିକୁ, ଅଞ୍ଜୁଳାକରି ମୁହଁ ପାଖରେ ରଖି ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବେ କିଛି କହି ହାତପାପୁଲି ବନ୍ଦ କରି ଦିଅନ୍ତି ଯେମିତି ତା ଭିତରେ ମୁହଁର ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ ଧରି ନେଇଛନ୍ତି । ହାତରେ ଯାହା ଧରି ରଖିଛନ୍ତି ପ୍ରସାରିତ ହାତଗୁଡ଼ିକୁ ବଢ଼ାଇ ଦିଅନ୍ତି, ଆଉ ସେହି ହାତଗୁଡ଼ିକ ଦୂରକୁ ଘୁଞ୍ଚିଯାନ୍ତି । ଏ ମୂକାଭିନୟ ସୂତ୍ରଧରକୁ ଏକ ଯାଦୁକରର ପରିଚିତି ପ୍ରଦାନ କରେ, ଏକ କୁହୁକ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ସୃଷ୍ଟିର ଉଦ୍ଭବ, ମଣିଷର ଆବିର୍ଭାବ, ଜୀବନ ସଂପଦର ବିତରଣର ଆଭାସ ଚିତ୍ର ଏହା ଦିଏ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଶବ୍ଦବ୍ରହ୍ମରୁ ଯେ ବ୍ରହ୍ମାଣ୍ଡର ସୃଷ୍ଟି ତତ୍ତ୍ୱଟିର ଏହା ଏକ ନାଟକୀୟ ରୂପ । ତୃତୀୟତଃ ଏହା ହିଁ ନାଟକର ପରିକଳ୍ପନା ଓ ସଂଯୋଜନାର ଶୁଭାରମ୍ଭ। ଯାହା ମୂକାଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ସୂଚିତ ତା ବିସ୍ତାରିତ ହୋଇଛି ସୂତ୍ରଧରଙ୍କ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ । ରାମାୟଣ, ମହାଭରତ ଟ୍ରୟ ଯୁଦ୍ଧଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ନାଜି ହିଟ୍‌ଲର ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପୌରାଣିକ ଐତିହାସିକ ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ କାଳର ପ୍ରବାହରେ ସେ ନିଜ ଦେଖନ୍ତି । ସୂତ୍ରଧର ବା ଆବାହକ ପ୍ରତିରୂପମାନ ହେଉଛନ୍ତି ସଞ୍ଜୟ, ପାର୍ଥ, ଭକ୍ତ ଚରଣ, ରଘୁନାଥ ପ୍ରସାଦ ଏବଂ ରୀତା। ସେମାନଙ୍କ ଅନୁଭୂତି ଓ ଆବେଗ ଏକ ଚତୁଃସୀମା ଭିତରେ ଧରି ରଖନ୍ତି ସୂତ୍ରଧର। ମନୋରଂଜନଙ୍କ ଚରିତ୍ରମାନେ ଆପାତତଃ ସ୍ୱାଧୀନ; କିନ୍ତୁ ସେମାନେ ଏକ ମୌଳିକ ନାଟ୍ୟ ପରିକଳ୍ପନା ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ । ଅନ୍ତଃସ୍ଥ ନାଟକର କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁ ରୀତା। ସେ କିନ୍ତୁ ସୂତ୍ରଧର ଆଗରେ ନିଜ କାହାଣୀ କହିବାକୁ ଦାବି କରିନାହିଁ। କୁଳ ଗୋତ୍ରହୀନା, ପିତୃମାତୃହରା ନିର୍ଯ୍ୟାତିତା ରୀତା ହେଉଛି ନାଟକର ପରିସର ଭିତରେ ଏକ କ୍ରିୟାଶୀଳ ଶକ୍ତି ଏ ପ୍ରକାରେ ବିରୋଧାଭାସ ବା ପାରାଡକ୍‌ସ ନାଟକକୁ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରିରଖିଛି।

ଘଟି ଯାଇଥିବା ଏକ ଘଟଣାର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଛି । ନାଟକଟିରେ ସଞ୍ଜୟ, ପାର୍ଥ, ରଘୁନାଥ, ଭକ୍ତଚରଣ, ରୀତା ହେଉଛନ୍ତି ସେ ଘଟଣାର ମଣିଷ ମାନେ, ଯାହାଙ୍କୁ

ସୂତ୍ରଧର ପୁନର୍ଜାଗରଣ କରାଇଛନ୍ତି ନାଟକ ପାଇଁ। ନାଟକ ପରିସମାପ୍ତି ସୂଚନା ଦିଏଯେ ପୁଣି ଚରିତ୍ରମାନେ ଫେରି ଆସିବେ, ପୁଣି ନାଟକ ହେବ। ଶବ୍ଦଲିପିର ଆରମ୍ଭ ଓ ସମାପ୍ତି ଏକ ବିନ୍ଦୁରେ, ଅର୍ଥାତ୍ ସମାପ୍ତି ପ୍ରାରମ୍ଭରୁ ସୂତ୍ରପାତ ହୁଏ। ତେଣୁ ନାଟକଟିର ଗଠନ ପରିକଳ୍ପନା ବୃତ୍ତାକାର ଅଟେ। ଶବ୍ଦଲିପିରେ ଆମ ଦେଖୁ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀମାନେ (Shifting perspectives) । ଚରିତ୍ରମାନେ ନିଜ ନିଜର ବେଷ୍ଟନୀ ଭିତରେ ସତ୍ୟକୁ ଦେଖନ୍ତି, ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କ ପାଇଁ ସତ୍ୟ ଅଲଗା ଅଲଗା ସତ୍ୟ କୌଣସି ସମାଧାନ ନାହିଁ, କେବଳ ଅଛି ପଟ୍ଟ ପରିବର୍ତ୍ତନ, ସତ୍ୟର ନବ ନବ ଦିଗନ୍ତ ଉଦ୍‌ଘାଟନ। ସୃଷ୍ଟିରହସ୍ୟ, ଜୀବନବିସ୍ମୟର ଚିତ୍ରକଳ୍ପର କ୍ରମ ଉନ୍ମୀଳନ।

ଅନ୍ତର୍ନାଟକକୁ କେତୋଟି ଅଂଶରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ। ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଂଶ ସୂତ୍ରଧରର ମଞ୍ଚପ୍ରବେଶ ଓ ମୂକାଭିନୟ ଦ୍ୱାରା ସୂଚିତ ହୁଏ। ମୂକାଭିନୟ ଭିତରେ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରାଯାଇଛି ମଞ୍ଚସଜ୍ଜାରେ। ଅନ୍ତର୍ନାଟକର କାହାଣୀର କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁ ରୀତା। ପ୍ରଥମ ଅଂଶ ରୀତା ଓ ସଞ୍ଜୟଙ୍କୁ ନେଇ। ସେମାନଙ୍କର ସଂଳାପ ଜଣାଇ ଦିଏ ଯେ ସେମାନେ ଏକ ମହାବିଦ୍ୟାଳୟର ଛାତ୍ର ଓ ଛାତ୍ରୀ ପରସ୍ପରକୁ ଭଲ ପାଆନ୍ତି। ସେମାନଙ୍କ ଭଲ ପାଇବାର ଆରମ୍ଭ ଆକସ୍ମିକ। ବର୍ଷାରୁ ରକ୍ଷା ପାଇବାକୁ ବରଗଛ ତଳେ ଆଶ୍ରୟ ନେଇଥିବା ରୀତା ଘଡ଼ଘଡ଼ିର ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଶବ୍ଦରେ ଆତଙ୍କିତ ହୋଇ ନିଜର ଚେତନା ପ୍ରାୟ ହରାଏ ଏବଂ ପର ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଦେଖାଯାଏ ଯେ ସେ ସଞ୍ଜୟକୁ ଜାବୁଡ଼ି ଧରିଛି। ରୀତାର ଜୀବନ ବି ଆକସ୍ମିକ – କେଉଁ ରିଲିଫ୍ କ୍ୟାମ୍ପରୁ ଭକ୍ତଚରଣ ତାକୁ ଆଣି ପାଳିଛନ୍ତି । ଆକସ୍ମିକତାର ସୂତ୍ର ଭଗବାନ ବୋଲି ଭକ୍ତଚରଣ ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିବା ବେଳେ, ସଞ୍ଜୟ ଭଗବାନଙ୍କ ଅସ୍ତିତ୍ୱ ନେଇ ସନ୍ଦିହାନ।

ଅନ୍ତର୍ନାଟକର ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଂଶ ପୂର୍ବରୁ ଦୃଶ୍ୟାନ୍ତରର ଇଙ୍ଗିତ ଦିଅନ୍ତି ସୂତ୍ରଧର। ମୁଖାପିନ୍ଧା ବ୍ୟକ୍ତିର ଧାନବୁଣିବାର ଅଭିନୟ ଏ ବିଶ୍ୱରେ ନୂତନ ଜୀବନ ଓ ନାଟକରେ ନୂତନ ଚରିତ୍ର ଓ ଘଟଣାର ସମ୍ଭାବନାର ସଂକେତ ବହନ କରେ। ଭକ୍ତଚରଣ ଓ ପାର୍ଥ ଦୁଇଟି ନୂଆ ଚରିତ୍ର ଅନ୍ତର୍ନାଟକରେ । ପାର୍ଥର ଆକସ୍ମିକ ଗୃହ ପରିବର୍ତ୍ତନ। ପିଲାଦିନେ ଗୁଡିଉଡ଼ା ଓ ଗୁଡ଼ି କଟାକଟି ଘଟଣାକୁ ନେଇ କଳହରୁ ସେ ଏକ ପିଲାକୁ ନିର୍ଘାତ ମାଡ଼ ଦେଇଥିଲା, ଫଳରେ ବାପାଙ୍କଠାରୁ ଭତ୍ସନା ଓ ନିର୍ଘାତ ପ୍ରହାର ଖାଇଥିଲା। ତା ପରଠାରୁ ସେ ହେଲା ନିରୁଦ୍ଦିଷ୍ଟ। ତାର ବକ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରେ ଯେ, ସେ ମୂଲ ମଜୁରୀ, ଚାକିରୀ, ବ୍ୟବସାୟୀ ଏବଂ ଶେଷକୁ କଳାବଜାରୀ କଲା। ପ୍ରଚୁର ଅର୍ଥ ଉପାର୍ଜନ କରି ବିଳାସ ବ୍ୟସନରେ ଜୀବନ କଟାଇଲା। ବ୍ୟାଙ୍କ ବାଲାନ୍ସ କ୍ଷମତା ଦୌଡ଼ରେ ସେ ସାଜେ ରୁକ୍ଷ ଓ ବୀଭତ୍ସ। ଘରକୁ ଫେରିବା ପରେ ସେହି ରୁକ୍ଷତା ଓ ବୀଭତ୍ସତାର ନଗ୍ନ ପ୍ରକାଶ ଘଟେ ଯେତେବେଳେ ସେ ଏକ ନିର୍ଜନ ସଂଧ୍ୟାରେ ରୀତାକୁ ବଳାତ୍କାର କରେ। ରୀତା ବାଧ୍ୟ ହୋଇ ତାର ପତ୍ନୀତ୍ୱ ଗ୍ରହଣ କରେ। ଏହା ଅନ୍ୟ ଆକସ୍ମିକତାର ନମୂନା।

ତୃତୀୟ ଅଂଶ ପୂର୍ବରୁ ସୂତ୍ରଧର ଗୋଟିଏ ହାତରେ ଧାନ ବୁଣିବା ଓ ଅନ୍ୟ ହାତରେ ଗଛରୁ ଫଳ ତୋଳି ପକେଟରେ ପୁରାଇବା ଏ ମଞ୍ଚ ଚିତ୍ରରେ ସର୍ଜନା ଓ ତାର ପରିଣତିକୁ ନିଜସ୍ୱ କରିବାର ପ୍ରତୀକ ନିହିତ ଅଛି। ଦ୍ୱୈତ ମଞ୍ଚ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟକାର ସମାନ୍ତରାଳ ଭାବନାରେ ଏକକାଳିନ ଘଟୁଥିବା ଦୁଇଟି ଘଟଣାକୁ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛନ୍ତି। ଭକ୍ତଚରଣ ଓ ପାର୍ଥ, ରୀତା ଓ ସଂଜୟ ଦୁଇ ଦଳରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା ହୁଅନ୍ତି । ଭକ୍ତଚରଣ ପ୍ରତିବାଦ କରେ ତାଙ୍କର ପୁତ୍ର ପାର୍ଥ ତାଙ୍କ ନିଜ ପାଳିତା କନ୍ୟା ରୀତାକୁ ପତ୍ନୀ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିବା ବିରୁଦ୍ଧରେ । ରୀତା ସଂଜୟକୁ ପ୍ରବର୍ତ୍ତାଏ ତାକୁ ଭୁଲି ଯିବାକୁ, କାରଣ ସେ ପାର୍ଥ ଦ୍ୱାରା ଧର୍ଷିତା। ପିତା, ପୁତ୍ର, ପ୍ରେମିକା ପରସ୍ପରଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହେବାର ଦୃଶ୍ୟ ଏଥିରେ ଅଛି। ଭାଙ୍ଗିପଡ଼ିଥିବା ଘର ଓ ସ୍ୱପ୍ନ ଆଦର୍ଶ ଓ କଳ୍ପନାର କରୁଣ ଦୃଶ୍ୟ ଚିତ୍ର ଦୁଇଟି ଭିତରେ ଥିବା ସମାନତା ଓ ବୈଷମ୍ୟକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଓ ପ୍ରତୀୟମାନ କରିବା ପାଇଁ ଦ୍ୱୈତ ମଞ୍ଚ ଆଙ୍ଗିକର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି । ଏହି ଅଂଶର ପରବର୍ତ୍ତୀ ସୋପାନରେ ଭକ୍ତ ଚରଣ ତାଙ୍କ ବଂଧୁ ରଘୁନାଥ ଘରେ ଆଶ୍ରୟ ନେଇଥିବାର ଦେଖାଯାଏ। ରୀତାର ଜୀବନ କାହାଣୀ ସେ କହି ଚାଲନ୍ତି ରଘୁନାଥଙ୍କ ଆଗରେ। ଏ ସଂଯୋଜନାର ନାଟକୀୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି ପୂର୍ବରୁ ଉପସ୍ଥାପିତ ରୀତାର ହତାଶ ଓ ନୈରାଶ୍ୟଭରା ଜୀବନ-ଅଂଶକୁ ଏକ ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଯୋଗାଇବା । ମାତୃହରା ପିଲା, ଏହି ରୀତାକୁ ଧରି ସେଦିନ ସ୍ତ୍ରୀ ଲୋକଟିଏ ଆଉ ଗୋଟିଏ ସ୍ତ୍ରୀ ଲୋକର ଘରେ ଆଶ୍ରୟ ନେଇଥିଲା ଦଙ୍ଗାଗୋଳରୁ ରକ୍ଷା ପାଇବାକୁ। ଆଶ୍ରୟ ଦେଇଥିବା ସ୍ତ୍ରୀ ଲୋକଟିର ସ୍ୱାମୀ ଥିଲା ଆକ୍ରମଣକାରୀ ଦଳର ଲୋକ। ତାର ସ୍ୱାମୀ ଫେରିଲେ ସେମାନଙ୍କ ଜୀବନ ପ୍ରତି ବିପଦର ଆଶଙ୍କା ଥିବାରୁ ଆଶ୍ରୟ ଦେଇଥିବା ସ୍ତ୍ରୀ ଲୋକଟି ରାତିରେ ପିଲାଟିକୁ ଆଉ ସ୍ତ୍ରୀ ସହିତ ନେଇ ନଈ ପାର କରାଇ ଦେଲା। କାହାଣୀ ସେହିଠାରେ ଅଟକିଯାଏ, ଯେତେବେଳେ ରଘୁନାଥ ପ୍ରସ୍ତାବ ଦିଏ ସେ ନିଜେ ଉଦ୍ୟମ କରିବ ପାର୍ଥ ସହିତ ବୁଝାମଣା କରିବାକୁ।

ଚତୁର୍ଥ ଅଂଶର ଆରମ୍ଭରେ ମୁଖାପିନ୍ଧା ସୂତ୍ରଧରର ଅଭିନୟ ଭିନ୍ନ ଧରଣର ମୁହଁରେ ପିନ୍ଧିଥିବା ମୁଖାକୁ ବିଭିନ୍ନ ଦିଗରୁ ଖୋଲିବାକୁ ସେ ଚେଷ୍ଟା କରେ। ଯେତେ ଚେଷ୍ଟା କଲେ ବି ମୁଖାଟି ଛନ୍ଦି ହୋଇଯାଏ। ଠିକ୍ ଯେପରି ସ୍ରଷ୍ଟା ଆପଣାର ସୃଷ୍ଟି ଭିତରେ ଛନ୍ଦି ହୋଇଯାଏ, ମଣିଷ ଆପଣା ମାୟା ଭିତରେ ବନ୍ଧା। ଠିକ୍ ଯେପରି ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକର ପ୍ରହେଳିକା ଭିତରେ ଛନ୍ଦି ହୋଇଯାଏ ଏବଂ ଚରିତ୍ରମାନେ ନିଜ ସୃଷ୍ଟି ଦୁନିଆରେ ଅସହାୟ ବନ୍ଧନର ଯନ୍ତ୍ରଣା, ମୁକ୍ତି ପାଇଁ ଆର୍ତ୍ତ ଚିତ୍କାର ନିଷ୍ଫଳ ଅସହାୟତାର ମଞ୍ଚକଳ୍ପ (Stage image) ପ୍ରସାରିତ ହୁଏ ନାଟକୀୟ କ୍ରିୟା ମାଧ୍ୟମରେ । ପାର୍ଥ ଅଭିଯୋଗ କରେ ଯେ ଗତ ରାତିରେ ରୀତା ନିଦରେ ଚାଲୁଥିବାବେଳେ (ସୋମ୍ନାମ୍ବୁଲିଜମ୍) 'ମଉସା' ଓ 'ସଂଜୟ' ଶବ୍ଦ ଦୁଇଟି ଉଚ୍ଚାରଣ କରୁଥିଲା। ସେ ଜାଣିବାକୁ ପାଏ ଯେ ରୀତାର ପ୍ରେମିକ ସଂଜୟ ହେଉଛି ସେହି ପିଲା ଯାହାକୁ ସେ ପିଲାଦିନେ ମାଡ଼ ଦେଇଥିଲା ତା ଗୁଡ଼ି କାଟିଥିବାରୁ ଏବଂ ସେ ନିର୍ମମଭାବେ

ଦଣ୍ଡିତ ହୋଇ ଘର ଛାଡ଼ିଥିଲା। ସଞ୍ଜୟ ଯେ ତାର କାଳ କାଳର ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱୀ। କ୍ରୋଧ ଓ ଈର୍ଷାରେ ପାର୍ଥ ଜଳିଯାଏ ଓ ବାହରିଯାଏ ସଂଜୟ ଉପରେ ପ୍ରତିଶୋଧ ନେବାକୁ। ଏଠାରେ ଅତୀତ ପଶିଆସେ ବର୍ତ୍ତମାନର ମିଛ, ମନ ବୁଝିଲା, ନିଜକୁ ଠକି ବଞ୍ଚୁଥିବା ଦୁନିଆକୁ ତାକୁ ଛିନ୍ନଛିନ୍ନ କରିବାକୁ। ଅବଚେତନର ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଧକ୍କାକୁ ସଚେତନ ସମ୍ଭାଳି ନପାରେ।

ଏ ଅଂଶରେ ଦ୍ୱିତୀୟ ସୋପାନରେ ରଘୁନାଥ ଆସନ୍ତି, ରୀତାକୁ ପ୍ରବର୍ତ୍ତାନ୍ତି ଭକ୍ତଚରଣଙ୍କୁ ଦେଇ ଆସିବାକୁ । କ୍ଷୋଭ, ଅଭିମାନ ଓ କ୍ରୋଧରେ ରୀତା ଜବାବ ଦିଏ ସେ ଆଦରି ନେଇଛି ନିଜର ଭାଗ୍ୟକୁ ଏକ ମଦ୍ୟପ, ଲମ୍ପଟ କଳାବଜାରୀର ସ୍ତ୍ରୀ ରୂପେ। ଅନ୍ୟ କାହାର ଅନୁକଂପାରେ ସେ ଆହତ। ରଘୁନାଥ ଚାଲିଯାଏ। ଆସେ ପାର୍ଥ ହିଂସା ଈର୍ଷାର ପ୍ରଚଣ୍ଡ ବିଗ୍ରହ ରୂପେ। ଯୁକ୍ତିତର୍କ, କଥା କଟାକଟି ଚାଲେ ପାର୍ଥ ଓ ରୀତା ଭିତରେ । ରୀତା କହେ ସେ ଭଲ ମଣିଷ ହୁଅନ୍ତୁ, ତାଙ୍କ ଲାଗି ସେ କାହାର ଅନୁକମ୍ପାର ପାତ୍ରୀ ହୋଇ ନୀଚ, ଛୋଟ, ଯନ୍ତ୍ରଣାଦଗ୍ଧ ହେବାକୁ ଚାହେଁନା। ପାର୍ଥର କ୍ରୋଧ ଓ ହିଂସ୍ରତା ବଢ଼େ। ହତାଶ, ଅସହାୟା ରୀତା ପାର୍ଥକୁ କହେ ତାର ତଣ୍ଟି ଚିପି ତାକୁ ଶେଷ କରିଦେବାକୁ। ପାର୍ଥ ରୀତାର ତଣ୍ଟି ଚିପିବା ବେଳେ ତାର ହାତ ଥରି ଉଠେ। ରୀତା ଶେଷକୁ ନିଜେ ନିଜର ତଣ୍ଟି ଚିପେ ଏବଂ ପାର୍ଥ ତାର ହାତ ଛଡାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରେ। ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ନାଟକୀୟ ଶୀର୍ଷ ଯଦିଓ ଏଠାରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଇଛି, ଦର୍ଶକ ବିହ୍ୱଳିତ ବା ଆତ୍ମହରା ହେବା ପୂର୍ବରୁ ସୂତ୍ରଧର ପ୍ରବେଶ କରନ୍ତି ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ମଞ୍ଚ ଦୃଶ୍ୟରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି ରଖିବାକୁ, ସମାଲୋଚନାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀକୁ ଅନାହତ ରଖିବାକୁ।

ପଞ୍ଚମ ଅଂଶଟିର ଆରମ୍ଭରେ ସୂତ୍ରଧର କିଛି ଖୋଜିବାର ଓ ଖୋଜିଲା ଜିନିଷଟିଏ ପାଇବାର, ଅଭିନୟ କରନ୍ତି - ବୋଧହୁଏ ଏହା ସୂଚନା ଦିଏ ଯେ ରୀତା ନିରୁଦ୍ଦିଷ୍ଟ ତାର ସନ୍ଧାନରେ ଅନ୍ୟମାନେ ବ୍ୟସ୍ତ ଏବଂ ପ୍ରସାଦ ନାୟକ ତାକୁ ପାଇଛନ୍ତି । ଆଲୋକିତ ମଞ୍ଚରେ ଦେଖାଯାଏ ସଂଜ୍ଞାହୀନ ରୀତା ତାକୁ ଘେରି ବସିଛନ୍ତି ସଂଜୟ, ପାର୍ଥ, ଭକ୍ତଚରଣ, ରଘୁନାଥ। ପ୍ରସାଦ ନାୟକ ଜଣାନ୍ତି ଯେ ରାସ୍ତାକଡ଼ରେ ରୀତାକୁ ଅଚେତ ଅବସ୍ଥାରେ ଦେଖି ସେ ନିଜ ଗାଡ଼ିରେ ଘରକୁ ଆଣିଥିଲେ। ତା ମୁହଁରୁ 'ମଉସା', 'ସଂଜୟ' ଶବ୍ଦ ଦୁଇଟି ଶୁଣି, ସେହି ଦୁଇଟିର ଉଲ୍ଲେଖ କରି ସେ ବିଜ୍ଞାପନ ଦେଇଥିଲେ। ଫଳରେ ଏ ସମାବେଶ । ଯେ ଯୋଜନାବଦ୍ଧ ଭାବରେ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିବା ନାଟକ ଆକସ୍ମିକତା ଓ ଦୁର୍ଘଟଣା ଦେଇ ସମସ୍ୟାମୟ ହୋଇଯାଇଛି ଓ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ନାଟକୀୟ ମୋଡ଼ ନେଇଛି।

ଏ ଅଂଶର ଦ୍ୱିତୀୟ ସୋପାନ ବେଶ୍ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ। କୋର୍ଟର ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଛି। ସମଗ୍ର ନାଟକଟିର ମୂଳ ବିଷୟ ହେଉଛି ଅପରାଧବୋଧ ଏ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କିଏ ଅପରାଧୀ ? ପ୍ରଥମତଃ ସବୁ ମଣିଷ ମୌଳିକ ଭାବରେ ଅପରାଧୀ ନିଜ ଅପରାଧର ପ୍ରାୟଶ୍ଚିତ କରୁଛନ୍ତି କେବଳ ଏ ଦୁନିଆରେ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଅପରାଧ ସାମାଜିକ

ସ୍ତରରେ ଏକ ଆପେକ୍ଷିକ ଶବ୍ଦ -ଗୋଟିଏ ଗୋଷ୍ଠୀ ପାଇଁ ଯେଉଁଟା ଅପରାଧ, ଅନ୍ୟ ଗୋଷ୍ଠୀ ପାଇଁ ସାମାଜିକ ଆଚାର। ତୃତୀୟତଃ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବରେ ଅପରାଧ କରିଥିବା ବ୍ୟକ୍ତି ଯେତେ ଅପରାଧୀ ପରୋକ୍ଷ ଭାବରେ ଅପରାଧ ପାଇଁ ଦାୟୀ ଥିବା ବ୍ୟକ୍ତି ସେହି ପରିମାଣରେ ଅପରାଧୀ। ମନୋରଂଜନ ଡାଙ୍କର 'ସାଗର ମନ୍ଥନ' (J.B. Priestley ଙ୍କର Inspector Call ଛାୟାରେ ଲିଖିତ) ନାଟକରେ ଏହି ତତ୍ତ୍ୱକୁ ନାଟକୀୟ ରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି । 'ଶବ୍ଦଲିପି'ରେ ନାଟ୍ୟକାର କିଛି ସମାଧାନ ଦେଇନାହାନ୍ତି । ଅପରାଧ ତଦନ୍ତ ଜାଗତିକ ସ୍ତରରୁ ଉନ୍ନତ ହୋଇଛି ମାନସିକ, ଆତ୍ମିକ, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ସ୍ତରକୁ ସୃଷ୍ଟି ରହସ୍ୟ, ଜୀବ ରହସ୍ୟର ଅନୁସଂଧାନର ରୂପ ନେଇଛି। ଆଙ୍ଗିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତଦନ୍ତ ଆଙ୍ଗିକକୁ ଅନେକ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରିଷ୍ଟଲି, ଇଲିୟଟ୍, ବେକେଟ୍, ପିଣ୍ଟର, ଷ୍ଟପାର୍ଡ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରରେ ନାଟକୀୟ ଆଙ୍ଗିକ ରୂପେ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । 'ସାଗର ମନ୍ଥନ'ରେ ତଦନ୍ତର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀ ଗୋଟିଏ ଥିବାବେଳେ 'ଶବ୍ଦଲିପି' ରେ ଏହା ଅନେକ। ଆଙ୍ଗିକ ଏଠି ଅନେକ ସ୍ତରୀୟ। ଅନ୍ୟ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱ ହେଉଛି ଏ ଆଙ୍ଗିକର ବ୍ରେଖ୍‌ଟୀୟ ଦୂରତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟିକାରୀ ଭୂମିକା।

ରୀତା ଜେରା କରେ। ଏହାର ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ଅଂଶରେ ସୋମ୍ନାମ୍ବଲିଜିମ୍‌ରେ ରୀତାର ପ୍ରଳାପ ବିଷୟରେ ପାର୍ଥ ଦେଇଥିବା ସମ୍ବାଦର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ନାଟକୀୟ ରୂପ ହେଉଛି ଅଚେତ ଅବସ୍ଥାରୁ ଉଠି ରୀତା ଜେରା କରିବା। ମେଟାଥିଏଟର୍‌ର ମୂଳତତ୍ତ୍ୱ ଜୀବନ ଏକ ପ୍ରଶ୍ନ - ଆଗରୁ କୁହାଯାଇଥିବା ଏହି ସତ୍ୟଟିକୁ ନାଟକ ଭିତରେ ଗୁନ୍ଥି ଦିଆଯାଇଛି। ରୀତା କହେ ସଂଜୟ ଅପରାଧୀ। ସେ ତାକୁ ଜୋର କରି ଟାଣି ନେଇ ପାରିଲା ନାହିଁ। ଭକ୍ତଚରଣ ଅପରାଧୀ- ସେ ତାକୁ ପାଳିଥିଲେ ଅଥଚ ତାକୁ ନିଃସହାୟ କରି ପାର୍ଥ ସହିତ ଛାଡ଼ି ଦେଇଗଲେ। ରଘୁନାଥକୁ ଭକ୍ତଚରଣ ଜେରା କରି ତାକୁ କହିଥିବା ରୀତାର ଅସମାପ୍ତି କାହାଣୀ ସମାପ୍ତ କରେ। ଛୋଟ ରୀତାକୁ ଧରି ନଈ ପାରି ହୋଇ ଆସିଥିଲା ସେ ସ୍ତ୍ରୀ ଲୋକଟି, କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟ ସ୍ତ୍ରୀ ଲୋକଟି ଶତ୍ରୁ ପକ୍ଷର ଲୋକଙ୍କୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥିବାରୁ ନିଜ ଗାଁ ଲୋକଙ୍କର ଆକ୍ରମଣର ଶୀକାର ହୋଇଥିଲା। ନିର୍ଦ୍ଦୋଷ, ପରୋପକାରୀ ବି ଦଣ୍ଡିତ ହୁଏ -ଜୀବନର ଏ ମର୍ମନ୍ତୁଦ ଶ୍ଳେଷ ସାରା ନାଟକକୁ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରିଛି । ଭଲ କାମ କରିବାକୁ ଯାଇ ରଘୁନାଥ ଜୀବନ ନେଇ ଫେରିନଥାନ୍ତେ। ପାର୍ଥ ସ୍ୱୀକାର କରେ ନିଜର ଅପରାଧ-ଜବରଦସ୍ତ ପାଇବାର ଅପରାଧ, ଅନ୍ୟକୁ ପରାଜିତ କରିବାର ଅପରାଧ। ପ୍ରସାଦ ନାୟକର ଅପରାଧ ସମସ୍ତଙ୍କୁ ଏକାଠି କରାଇ ଅପରାଧୀ ଭାବେ ସଜାଇବା। ମୋଟ ଉପରେ ଅପରାଧୀର ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା ଏଠାରେ ଦର୍ଶାଯାଉନାହିଁ। ଆପାତତଃ ଲଘୁ ଯୁକ୍ତି ମାଧ୍ୟମରେ ଅପରାଧର ଆପେକ୍ଷିକତାକୁ ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ପଷ୍ଟ କରି ଦେଉଛନ୍ତି । ଅପରାଧର ଗଭୀର ସ୍ତରକୁ ଆଲୋଡ଼ିତ କରୁଛନ୍ତି, ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରସ୍ଥକୁ ଆଲୋକିତ କରିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କରୁଛନ୍ତି। ବିଖଣ୍ଡିତ ସତ୍ୟର ବିଖଣ୍ଡିତ ରୂପକୁ କାଠଗଡ଼ା ଦୃଶ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଆଲୋକିତ କରାଯାଇଛି।

ନାଟକର ଶେଷ ଅଂଶ ଉପସଂହାରରେ ମୁଖା ଖୋଲି ଦେଇଛନ୍ତି। ଆବାହକ ବା ସୂତ୍ରଧର କାରଣ ସକଳ ମୁଖାର ମୁହଁ ସେ ଅଟନ୍ତି, ସକଳ ଚିତ୍ରକଳ୍ପର କଳାକାର ସେ। "ମଣିଷ'ର କଥା ସରି ନାହିଁ, ଆହୁରି ଅଛି" ସେ କହନ୍ତି । ଦ୍ୱିତୀୟ ଢେରା ଦୃଶ୍ୟ ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି ନିଢେ ସୂତ୍ରଧର। ତାଙ୍କ ଢେରା ଅନୁସାରେ ରୀତା ହେଉଛି ମୂଳ ଅପରାଧୀ । ସମସ୍ତଙ୍କ ଅପରାଧ ପାଇଁ ସେ ଦାୟୀ । ସବୁ ଅପରାଧର ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସୂତ୍ରଧର ନିଢେ। ଅପରାଧ-ନାଟକର କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁ ରୀତାକୁ ହତ୍ୟା କରାଯାଏ। କାଳ୍ପନିକ ଛୁରୀକାଘାତରେ ଅଭିନୟ ମାଧମରେ। ସାର୍ବଜନୀନ ଅପରାଧବୋଧର ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ଆଉ ଏକ ସ୍ତବକ ଇଏ। ପରେ ପରେ ସମସ୍ତେ ବାହୁନି ହୁଅନ୍ତି ରୀତା ପାଇଁ। ନିଜ ସୃଷ୍ଟିର ଆବର୍ତ୍ତରେ ନିଢେ ସ୍ରଷ୍ଟା, ଆବାହକ, ସୂତ୍ରଧର ଧନ୍ଦି ହୁଅନ୍ତି। ଶବ୍ଦର ଉଭଁରୀରେ ନାଟ୍ୟକାର। ପୁଣି ରୀତାକୁ ଫେରି ପାଇବାର ଇଚ୍ଛା, ମାୟାର କୁଣ୍ଡଳୀକୁ ଜାଗ୍ରତ କରିବାର ଅଭୀପ୍‌ସା । ଛୋଟ ବଡ଼ ଦୋଷ, ଅପରାଧର ଦୁନିଆରେ ମଜ୍ଜି ଯିବାର କାମନା। ରୀତାକୁ ସୂତ୍ରଧର ଫେରାଇ ଆଣିଛନ୍ତି । ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ନୁହେଁ, ଆଉ ଏକ ନାଟକର ଆରମ୍ଭର ସୂଚନା। ପୁଣି ସେହି ଅପତ୍ୟ ସ୍ନେହ, ପ୍ରେମ, ପରିଣୟ, ମାୟା, ମମତା, ଈର୍ଷା, କ୍ରୋଧର ସାଂସାରିକତା- ପୁଣି ସେହି ଅପରାଧର ବୃତ୍ତକୁ ଲମ୍ଫ ପ୍ରଦାନ।

'ଶବ୍ଦଲିପି'ର ଗଠନ ବୃତ୍ତାକାର। ସଚେତନ ଭାବରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବା ଚରିତ୍ରମାନେ ଧୀରେ ଧୀରେ ଅଭିନୟରେ ହଜି ଯାଆନ୍ତି। ଯୋଜନାବଦ୍ଧତା ଧୀରେ ଧୀରେ ସ୍ୱାଭାବିକତାରେ ଲୀନ ହୋଇଯାଏ। କାର୍ଯ୍ୟକାରଣର ସେତୁ ଭାଙ୍ଗି ପଡ଼େ ଆକସ୍ମିକତା ଯୋଗୁ। ଛୋଟ ଛୋଟ ସଂଳାପମାନ ଖଞ୍ଜି ହୋଇ ଛନ୍ଦ ସୃଷ୍ଟି କରନ୍ତି। ନାଟକର ବିବରଣୀ ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବତାରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ କିନ୍ତୁ ସମୁଦାୟ ପ୍ରଭାବ ଉଦ୍ଭୁତଚେତନା ହେଉଛି ଉଦ୍ଭଟତାର। ଜୀବନର ଓ ସୃଷ୍ଟିର ଉଦ୍ଭଟତାର ଏକ ବିସ୍ତାରିତ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ଅଟେ 'ଶବ୍ଦଲିପି'। ସାମଗ୍ରିକ ଜୀବନ ନାଟକ ବା ସୃଷ୍ଟି ନାଟକର ନାଟକ ଭାବରେ ଏହା ଏକ ମେଟାଥିଏଟର। ଅନ୍ୟ ଅର୍ଥରେ ଏହା ଏକ ରୂପକ (Allegory)। ନାଟକ ପ୍ରକ୍ରିୟା ଓ ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରକ୍ରିୟା ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଓ ସମାନ୍ତରାଳତାକୁ ନେଇ ଏହି ଏଲିଗରି ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ। ତେଣୁ ଏହା ଏକ ମୌଳିକ ମେଟାଥିଏଟର୍ (Ontological metatheatre)।

ଗ୍ରନ୍ଥସୂଚୀ:-

Abal, Lionel Metatheatre.Newyork : Hill and Wang 1963.

ଦାସ, ମନୋରଞ୍ଜନ। ଶବ୍ଦଲିପି। ୧୯୭୬, କଟକ : ନାଳନ୍ଦା, ୧୯୮୩

ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟକର ବୃତ୍ତ ଓ ବୃତ୍ତାନ୍ତ

ନାଟ୍ୟଶ୍ରୀ ପଞ୍ଚାନନ ମିଶ୍ର

ନାଟକ ଜୀବନର ପ୍ରତିରୂପ। ମଂଚରେ ଜୀବନର ଯେଉଁଧାରା ପରିସ୍ଫୁଟ ହୁଏ ତାହା ବାସ୍ତବତାର ଏକ ଛଳନାତ୍ମକ ରୂପ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି ନୁହେଁ। ଏହା ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ ପ୍ରକୃତ ଜୀବନର ସୁକ୍ଷ୍ମାତିସୂକ୍ଷ୍ମ ରୂପାୟନରୁ । ସୃଷ୍ଟି, ସ୍ରଷ୍ଟାର ମାନସ ସନ୍ତାନ। ସୃଜନକର୍ମ ଭିତରେ ଥାଏ ସ୍ରଷ୍ଟାର ଦୃଷ୍ଟି ଓ ଦର୍ଶନ, ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନା। କେବଳ ଆମୋଦଧର୍ମିତା ନୁହେଁ ବରଂ ଗୋଟିଏ ଜାତିର ଶିଳ୍ପ ଚେତନା ଓ ଅଧିମାନସର ସ୍ୱରୂପ ସ୍ୱାଭାବିକ ରୂପେ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ପରିପ୍ରକାଶ ହୋଇଥାଏ।

ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଏକ ବିଶାଳ ଅଂଚଳର ସାଧାରଣ ମଣିଷର ଭାଷା ଓ ଭାବର ପରିପ୍ରକାଶ। ଯଦ୍ୟପି ଏ ଯାବତ୍ ସମ୍ବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ନାଟ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିର ସମ୍ଭାର କତିପୟ ତଥାପି ଏ ଭାଷାରେ ରଚିତ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ରସାଳ, ଅମୃତମୟ ଜନଜୀବନର ନିଛକ ପ୍ରତିବିମ୍ବନ ହେତୁ ଦର୍ଶକୀୟ ଆଦୃତି ହିଁ ପାଇଥାଏ। ଯେଉଁ ସମୟରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଭ୍ୟତାର ନାଟ୍ୟଧାରା ସ୍ୱଭାବବୋଧ, ବାସ୍ତବବାଦ, ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦ ଓ ଏପିକ୍ ଥିଏଟରର ବିବର୍ତ୍ତନରେ ବାଟ ଚାଲୁଥିଲା, ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କ ଠାରୁ ଇବ୍‌ସନ୍‌ଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ଦର୍ଶନର ରୂପ ରଂଗ ୟୁରୋପୀୟ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିଲା, ଯେତେବେଳେ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ ବଳୟ ସହରୀ ସଭ୍ୟତା ସହ ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳ ଓ ବିଦଗ୍ଧ ବୃତ୍ତ ସହିତ ଲୋକବୃତ୍ତର ସମୀକରଣ ନେଇ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା ଥାର୍ଡ ଥିଏଟର ଏବଂ ନବ-ନାଟ୍ୟଆନ୍ଦୋଳନର ଚିନ୍ତାଧାରାରେ ଜଡ଼ିତ ଥିଲା ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ, ଠିକ୍ ସେହି ସମୟରେ ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ଆତ୍ମସନ୍ଧାନରେ ବ୍ୟସ୍ତ ଥିଲା। ୧୯୫୭ ମସିହାରେ ସମ୍ବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କଲା ପ୍ରଥମ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟକ 'ଗଁଉତିଆ ବାବୁ' ମୁରାରୀ ପ୍ରସାଦ ମିଶ୍ର, ଶିବ ପ୍ରସାଦ ମିଶ୍ର ଓ କୃଷ୍ଣ ପ୍ରସାଦ ମିଶ୍ର (ଭ୍ରାତାତ୍ରୟ)ଙ୍କ ଲେଖନୀରୁ।

ସ୍ୱାଧୀନତାର ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ଅବସ୍ଥାରେ ଅନେକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର ଏ ଭାଷାର ମାଧୁର୍ଯ୍ୟରେ ମୁଗ୍ଧ ହୋଇ ସମ୍ବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ସଂଳାପ ସଂଯୋଜନା କରିଥିଲେ। ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଘୋଷ ତାଙ୍କ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ 'ସମଲେଶ୍ୱରୀ'ରେ କେତୋଟି ଗୌଣ ଚରିତ୍ର ମୁଖରେ ଏ ଭାଷାର ସଂଳାପ ସଂଯୋଗ କରିଥିଲେ। ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ ତାଙ୍କ ରଚିତ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ 'ଘଟକ'ରେ ମଥୁରାନନ୍ଦ ଚରିତ୍ର ମୁହଁରେ ସମ୍ବଲପୁରୀ ସଂଳାପ ପ୍ରୟୋଗ କରିଥିଲେ। ନାଟ୍ୟକାର କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ ତାଙ୍କ

ରଚିତ ସାମାଜିକ ନାଟକ 'ହୀରାଖଣ୍ଡ' (୧୯୬୮)ରେ କେତେକ ଚରିତ୍ର ମୁହଁରେ ସମ୍ବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ଶବ୍ଦଗୁମ୍ଫନ କରି ସଂଳାପ ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି। ନାଟ୍ୟକାର ବିଜୟ ମିଶ୍ର ନାଟକ 'ବାଦ୍‌ଶା'ରେ ସମ୍ବଲପୁର ଅଂଚଳର ଭାଷା ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ ଜଣାଯାଏ ଯେ ଓଡିଶାର ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ପଶ୍ଚିମାଞ୍ଚଳର କୋଶଲୀ – ସମ୍ବଲପୁରୀ ଭାଷା ନିଶ୍ଚିତ ଭାବେ ଆକୃଷ୍ଟ କରିପାରିଛି। ଫଳତଃ ତାହା ଗୌଣ ଚରିତ୍ର ହଉ ନା କାହିଁକି ନିଜ ସୃଷ୍ଟ ଚରିତ୍ର ମାନଙ୍କ ନିମନ୍ତେ ଏ ଅଂଚଳର ଭାଷାକୁ ନେଇ ସଂଳାପ ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ ସେମାନେ ସମସ୍ତେ ନିଶ୍ଚିତ ରୂପେ ଅଭିନନ୍ଦନୀୟ।

ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟକର ଜନ୍ମ ଲଗ୍ନ ୧୯୫୭ ମସିହା ସତ ହେଲେ ସ୍ୱର୍ଗତଃ ମୁରାରୀ ମିଶ୍ର ତାଙ୍କ ରଚିତ 'ଶକୁନ୍ତଳା' ନାଟକରେ (୧୯୫୪) କେଉଟ-କେଉଟୁଣୀ ଚରିତ୍ର ଦ୍ୱୟ ପାଇଁ ସମ୍ବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ସଂଳାପ ରଚନା କରିଥିଲେ। ପୁଣି ୧୯୧୬ ମସିହାରେ ଓଡିଆ ଭାଷାରେ ରଚିତ ଐତିହାସିକ ନାଟକ 'ଆକବର ସାଏ'ରେ ସମସ୍ତ ଗୌଣ ଚରିତ୍ର ନିମନ୍ତେ ସଂବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ସେ ସଂଳାପ ପ୍ରୟୋଗ କରିଥିଲେ।

ସ୍ୱାଧୀନତାର ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ବରଗଡର ପୂର୍ବତନ ଶିକ୍ଷକ ସ୍ୱର୍ଗତ ଶଶିଭୂଷଣ ମିଶ୍ର ଶର୍ମା ସମ୍ବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ଗୌନ୍ତିଆ ନାମକ ଏକ ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ। ବରଗଡ ଜର୍ଜ ହାଇସ୍କୁଲର ରିଟାୟର୍ଡ ଶିକ୍ଷକ ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ପ୍ରସନ୍ନ କୁମାର ଦାଶଙ୍କ ଲିଖିତ ଓ ପ୍ରକାଶିତ ପ୍ରବନ୍ଧ 'ସ୍ୱର୍ଗତ ଶ୍ରୀ ଶଶି ଭୂଷଣ ମିଶ୍ର- ବୁଢ଼ା ମାଷ୍ଟ୍ରେ' (ଦୈନିକ ଅଗ୍ନିଶିଖା- ୨୬.୦୫.୦୩ ସଂଖ୍ୟା-୨୧୨୬) ରେ ସେ କହନ୍ତି " " ଗୌନ୍ତିଆ' (ଗଉଁତିଆ ବାବୁ ନୁହେଁ) ହେଉଛି ସମ୍ବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ପ୍ରାୟ ୭୦ ବର୍ଷ ତଳେ ଲିଖିତ ଏକ ନାଟକ । ଏହାର ପାଣ୍ଡୁଲିପି ବା ପ୍ରକାଶିତ ପୁସ୍ତିକାଟି ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁନାହିଁ।"

ସ୍ୱାଧୀନତା ପ୍ରାପ୍ତି ବର୍ଷ ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ (୧୯୪୮ ମସିହା) ସ୍ୱାଧୀନତା ସଂଗ୍ରାମୀ କବିରାଜ କିଶୋର ଚନ୍ଦ୍ର ସାହୁ 'ଭରତ୍ ଭେଟ୍' ନାମକ ଏକ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ରଚନା ଆରମ୍ଭ କରି ତାକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ରୂପ ଦେଇଥିଲେ ୧୯୮୭ ମସିହାରେ । ବାବା ଭୁବନେଶ୍ୱର ଯୁବକ ସଂଘ ଦ୍ୱାରା କିଶୋର ବାବୁଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଏହା ମଂଚସ୍ଥ ହୁଏ ଜାନୁୟାରୀ ଏକ ତାରିଖ ୧୯୮୭ ମସହାରେ ବଲାଙ୍ଗୀର ଜିଲ୍ଲା ଅନ୍ତର୍ଗତ ଲୋଇସିଂହା ନିକଟସ୍ଥ ଫାସଡ ପ୍ରାଥମିକ ବିଦ୍ୟାଳୟ ସାମ୍ନା ମୁକ୍ତ ରଂଗମଂଚରେ। ଦଶରଥ, କୌଶଲ୍ୟା, ରାମଚନ୍ଦ୍ର, ଲକ୍ଷ୍ମଣ, ସୀତା, କୈକେୟୀ, ମନ୍ଥରା, ମହର୍ଷି ଭରଦ୍ୱାଜ ଓ ବାଲ୍ମିକୀ ପ୍ରଭୃତି ପୌରାଣିକ ଚରିତ୍ର ମାନଙ୍କ ମୁହଁରେ ସଂବଲପୁରୀ ସଂଳାପ ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ଦଶରଥ ରାମଙ୍କୁ କହୁଛନ୍ତି "ସବୁ ଭଲ ଗୁନ୍ ତୋର ଠାବେ ପୁରିଛେ। ଏଥିର୍ ଲାଗି ତତେ୍ କୋଶଲ ରାଏଜର ରଜା କରମି ବଲି ଭାବିଛେଁ ।

ଏ ରୁଚିଶୀଳ ସଂଳାପ ନାଟକୀୟ ନହୋଇ ବରଂ ବାସ୍ତବାଭିମୁଖୀ ହୋଇଛି। ଆଚଂଳିକ ଲୋକବାଦ୍ୟ, ଲୋକଗୀତ ଓ ସଂଗୀତର ପ୍ରୟୋଗ ନାଟକକୁ ଆହୁରି ପ୍ରାଣବନ୍ତ କରିବାରେ ସହାୟକ ହୋଇଛି।

ପୁନଶ୍ଚ ବରଗଡ ଜିଲ୍ଲାର ପଦ୍ମପୁର ଗାଏଁସଲେଟ୍ ଅଂଚଳର ଜନୈକ ବ୍ୟକ୍ତି 'ଝାର ବିଲେଇ ବଧ' ଏବଂ 'କଣା ପଏସି, ତୋର ଲାଗି ମୋର୍ ଜାନ୍ ଯାଏସି', ନାମକ ଦୁଇଟି ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ନାଟକ ସଂବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ପ୍ରାକ୍ ସ୍ୱାଧୀନତା କାଳରେ ରଚିତ ହୋଇଥିବାର ସୂଚନା ମିଳୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରାବନ୍ଧିକଙ୍କ ଅନେକ ଚେଷ୍ଟା ସତ୍ତ୍ୱେ ନାଟକର ପାଣ୍ଡୁଲିପି ଅଧ୍ୟାବଧି ହସ୍ତଗତ ହୋଇନାହିଁ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠେ ପ୍ରଥମ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକର ମାନ୍ୟତା ପ୍ରକୃତରେ କାହାକୁ ଦିଆଯିବ ? ଏହା ଏକ ବିତର୍କର ପ୍ରଶ୍ନ। ଗଉଁତିଆ ବାବୁ ପ୍ରଥମ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକର ମାନ୍ୟତା ପାଇବା ନିମନ୍ତେ ସେମିତି ଠୋସ୍ ପ୍ରମାଣ ନାହିଁ ଅର୍ଥାତ୍ ମୂଳ ପାଣ୍ଡୁଲିପି ମିଳୁନାହିଁ କିନ୍ତୁ ଓଡ଼ିଶା ସଂଗୀତ ନାଟକ ଏକାଡେମୀର ଚତୁର୍ଥ ବାର୍ଷିକ ଉତ୍ସବରେ ୧୯୫୮ ମସିହାରେ ମଂଚସ୍ଥ ହୋଇଥିବାର କଥା ନିଜେ ଦିବଂଗତ ନାଟ୍ୟକାର ମୁରାରୀ ପ୍ରସାଦ ମିଶ୍ର କହୁଥିଲେ। ୧୯୫୬ ମସିହାରେ ତାଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ରଚିତ 'ଆକବର ସାଏ' ନାଟକରେ ସମସ୍ତ ଗୌଣ ଚରିତ୍ର ସଂବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ କଥା କହିଛନ୍ତି। ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ବିବର୍ତ୍ତ ସମୟ ସ୍ରୋତରେ ଯେ 'ଗଉଁତିଆ ବାବୁ' ପ୍ରଥମ ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟକର ମାନ୍ୟତାକୁ ବଜାୟ ରଖିପାରିବ ତାହା ଉତ୍ତର ପୁରୁଷ ମାନଙ୍କ ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାର ଶକ୍ତି ହିଁ କହିବ। କିନ୍ତୁ ବର୍ତ୍ତମାନ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ବଳୟରେ 'ଗଉଁତିଆ ବାବୁ' ଏକ ମିଳନାତ୍ମକ ନାଟକ। ତତ୍କାଳୀନ ସାମାଜିକ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ରଚିତ ଏହି ନାଟକର ଗ୍ରାମ୍ୟ ଜୀବନର ପରିବେଶ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ । ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଗୁଡିକ, ଗାଁ ଜମିଦାର ଗ୍ରାମୀଣ ବୃଦ୍ଧା 'ଫିରଫିରୀ', ପଲ୍ଲୀ ଲଳନା 'କୁସୁମ' ଗାଁ ଯୁବକ 'ଉତ୍ତମ' କୁ ନେଇ ସୃଷ୍ଟି। ପୁଣି ଅନ୍ୟ ଦୃଶ୍ୟରେ ନାଗା ମାନଙ୍କ ଜୀବନ ପ୍ରଣାଳୀ ଓ ଜଙ୍ଗଲୀ ଆଦିମ ଅଧିବାସୀଙ୍କ କଥା କହିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର । ବହୁ ଦୃଶ୍ୟ ସଂବଳିତ ଏହି ନାଟକ ତତ୍କାଳୀନ ନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀର ଆଧାରରେ ମଂଚସ୍ଥ ହୋଇଥିବା ନାଟ୍ୟକାର ନିଜେ କହନ୍ତି । ଅପ୍ରକାଶିତ ଏହି ନାଟକ ତତ୍କାଳୀନ ସମୟରେ ଜନାଦୃତ ହୋଇଥିବାର ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି।

ଏହାପରେ ଅନେକ ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଇପାରେ ଯାହା ଅଦ୍ୟାବଧି ଅଗୋଚର। ୧୯୬୨ ମସିହାରେ ଡକ୍ଟର ଶ୍ରଦ୍ଧାକାର ସୂପକାର 'କସ୍ତୁରୀ ମୃଗ' ନାମକ ଏକ ନାଟକ ସଂବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ରଚନା କରନ୍ତି । ଠିକ୍ ଏହି ସମୟରେ ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ଆବିର୍ଭାବ ହୁଅନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର ଅଟଳ ବିହାରୀ ପଣ୍ଡା। ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ

ନାଟକ (ସମ୍ବଲପୁରୀ) 'ଗୋଲକଧନ୍ଦା ୧୯୬୩ ମସିହାରେ ଭାରତୀ କ୍ଲବ୍, ବୁର୍ଲା ଆନୁକୂଲ୍ୟରେ ମଂଚାୟିତ ହୁଏ। ସମାଜରେ ଥିବା ଜାତିଆଣ ଭେଦଭାବ ଏବଂ ସରକାରୀ କର୍ମଚାରୀଙ୍କ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ମନୋଭାବକୁ ନେଇ ଏ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି । ୧୯୬୭ ମସିହାରେ ରଚିତ ନାଟକ 'ଲେନ୍‌ଝାତାରା' ବରଗଡ଼ର 'ରୁମ୍‌କୁ ଝୁମା' ଦଳ ଦ୍ୱାରା ମଂଚସ୍ଥ ହୁଏ। 'ଲେନ୍‌ଝାତାରା'ର ଆକ୍ଷରିକ ଅର୍ଥ ଧୂମକେତୁ।

ପ୍ରଚଳିତ ବିଶ୍ୱାସ ଅନୁଯାୟୀ ଏହାର ଆବିର୍ଭାବ ମାନବ ଜାତିର ବିନାଶର କାରଣ ହୋଇଥାଏ। ଠିକ୍ ସେହିପରି 'ବଗର୍ତୀ' ପରି ସାମାଜିକ ଧୂମକେତୁ ମାନଙ୍କ ଆବିର୍ଭାବରେ 'ପାଏନ ବୁଢ଼ୁ' ଓ 'ଛଟିଆ' ପରି ଗ୍ରାମବାସୀମାନେ କିପରି ଜଳିପୋଡ଼ି ଛାରଖାର ହୋଇଯାଇଛନ୍ତି ତାର ଏକ ପ୍ରତିବିମ୍ବନ ଏହି ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ତା୨୯.୧୦.୧୯୬୫ରେ ତାଙ୍କ ଲେଖନୀରୁ ଜନ୍ମନିଏ ଏକ ସଂବଲପୁରୀ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ନାଟକ 'ଫଟାକପାଲ' ଯାହା ୧୯୬୬ ମସିହା ଜୁନ୍ ମାସ ୨୨ ତାରିଖରେ ଭାରତୀ କ୍ଲବ୍ ବୁର୍ଲାର ଆନୁକୂଲ୍ୟରେ ମଂଚସ୍ଥ ହୁଏ। ଏହା ହୀରାକୁଦ, ବରଗଡ଼ ଆଦି ସ୍ଥାନରେ ମଂଚସ୍ଥ ହେବା ପରେ ୧୯୭୪ ମସିହାରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ। ତେଣୁ ଏହା ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାରେ ପ୍ରଥମ ପ୍ରକାଶିତ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ସଂବଲପୁରୀ ସାମାଜିକ କୁସଂସ୍କାର ଓ ଅନ୍ଧ ବିଶ୍ୱାସକୁ ନେଇ ରଚିତ ଏକ ବିୟୋଗାତ୍ମକ ନାଟକ। ଅନ୍ଧାରିପାଲି ନାମକ ଏକ ଗ୍ରାମ୍ୟ ପରିବେଶରେ ଗ୍ରାମୀଣ ଚିନ୍ତାଧାରା, ଚାଲିଚଳନ ଉପରେ ନାଟ୍ୟକାର ଆଲୋକପାତ କରିଛନ୍ତି ।

'ଫଟାକପାଲ' ନାଟକର ପୁସ୍ତକ ପରିଚୟରେ 'ଏକାମ୍ର ପତ୍ରିକା' କୁହେ :- ଫଟାକପାଲ (ନାଟକ) ଲେଖକ ଅଟଳ ବିହାରୀ ପଣ୍ଡା.

ସମ୍ବଲପୁରୀ କଥା ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରି ନାଟକ ଲେଖିବାର ଏହା ଏକ ସାର୍ଥକ ଉଦ୍ୟମ। ଦେଶର ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ବହୁପ୍ରକାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଯାଇଛି। ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳ ଆଉ ପୂର୍ବ ପରି ଆତ୍ମନିୟନ୍ତ୍ରିତ ନୁହନ୍ତି । ଗ୍ରାମ୍ୟ ବିକାଶ ସାଧନା ତଥା ଯୋଜନା ଆଉ ମୁଖ୍ୟତଃ ଗ୍ରାମ୍ୟବାସୀ ମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଆବଦ୍ଧ ନୁହେଁ। ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ବିକାଶ ଯୋଜନା ଉପଲକ୍ଷ୍ୟରେ ସରକାରୀ ଲୋକ ବ୍ୟାପକ ଜନ ସଂପର୍କରେ ଆସୁଛନ୍ତି। ସଂପର୍କର ଭୂମିକା ପ୍ରଣାଳୀ ଏବଂ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ମଧ୍ୟ ବିବିଧ। ଏହିପରି ଏକ ବିଷୟବସ୍ତୁ ନାଟକ ପାଇଁ ନିର୍ବାଚନ କରିବା ଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟକାର ଲେଖକ ବାସ୍ତବତା ଅନୁଧ୍ୟାନର ପରିଚୟ ଦେଇଛନ୍ତି। ଗ୍ରାମ୍ୟ ଜୀବନର ଚିତ୍ର ପରିବେଷଣରେ ନାଟ୍ୟକାର ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ରଣରେ ପଟୁତାର ନିଖୁଣ ପରିଚୟ ଦେଇଛନ୍ତି। " " " ନାଟକର ଅଗ୍ରଗତି ଯେପରି ଭାବରେ ହୋଇଛି ହୁଏତ ଏହା ମିଳନାନ୍ତକ ହୋଇ ପାରିଥାନ୍ତା ଏବଂ ହୁଏତ ସାଧାରଣ ନାଟ୍ୟକାର ତାହାହିଁ କରିଥାନ୍ତେ। କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟକାର ଏହାକୁ ବିୟୋଗାତ୍ମକ ବା ଟ୍ରାଜିକ୍ କରିଛନ୍ତି।

ବିୟୋଗାନ୍ତକ ଉପସଂହାର ଅଧିକ ବାସ୍ତବ ଏବଂ ଗଭୀର ଅର୍ଥ ସଂପନ୍ନ ହୋଇଛି । ନାଟକଟି ଅତୀତ ଓ ଆଧୁନିକତାର ସଂଘାତ, ପ୍ରତିଘାତର ଏକ ନିଖୁଣ ଚିତ୍ର ହେବା ସଂଗେ ସଂଗେ ଉପସ୍ଥିତ ସମସ୍ୟାର ବାସ୍ତବ ସଂକେତ ହୋଇ ପାରିଛି । ନାଟକ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ଏବଂ ଶୈଳୀରେ ପ୍ରଶଂସନୀୟ ଦକ୍ଷତା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସାର୍ଥକ ଉଦ୍ୟମ ଅପ୍ରତିହତ ରହୁ ଏହା ଆମର କାମନା ।

ନାଟକର ମୂଲ୍ୟ ଚାରିଟଙ୍କା ଏବଂ ପ୍ରକାଶକ ଶ୍ରୀ ହାରାଧନ- ହୋତା , ଡୁଙ୍ଗୁରିପାଲି ପୋ : ରେମୁଣ୍ଡା ଜି : ସମ୍ବଲପୁର । (ପୃ : ୪)
(ଏକାମ୍ର ପତ୍ରିକା- ଚତୁର୍ଥ ବର୍ଷ , ଭୁବନେଶ୍ୱର - ତା୯.୦୫.୧୯୭୬, ଦ୍ୱିତୀୟ ସଂଖ୍ୟା - 'ପୁସ୍ତକ ପରିଚୟ'- ପୃ : ୧୨-୧୩)

ଏହା ପରେ ପରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଲେଖନୀ ମୁନରୁ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି ନାଟକ 'ଫଟାମାନ୍ଦଲ', 'ଭଏଁସ', 'ଆଗେ ନାଗଧ୍ୱନି', 'କୁମ୍ନା ଭିତରେ ଢେଁଡୁ', 'ଡଁଡୁଆ' (ସଦ୍‌ଗତି/ସଂଘର୍ଷ) 'କଅଁଲିପତର', 'ଆମର ହଜ୍‌ଲା ଗାଁକେ ଖୁଜ୍‌ମା ଆମେ', 'ଡୁମେର୍ ରଙ୍ଗା', 'ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣ ସଖା ଦୌପଦୀ, 'ଡଙ୍ଗାଘାଟ୍', 'ଗଛ' । ପାରମ୍ପରିକ ରୀତିରେ ଲିଖିତ ତାଙ୍କର ଅନେକ ନାଟକରେ ଇବ୍‌ସନ୍, ବେକେଟ୍, ଆୟୋନେସ୍କୋ ପ୍ରଭୃତ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ 'ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶର' ଛାପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ନାଟକ ସଦ୍‌ଗତିରୁ ହିଁ ସେ ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟକରେ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି । ନାଟକର ଉଭୟ ଦିଗ ଆଙ୍ଗିକ ଓ ଆତ୍ମିକରେ । 'ଡଙ୍ଗାଘାଟ୍' 'ଗଛ' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦର୍ଶନ ଉପରେ ଆଧାରିତ ହୋଇଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଦର୍ଶନୀୟ ଆଦୃତି ଲାଭ କରିଛି ।

ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ସମୟ ସୁଅରେ ଯେଭଳି ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଛି । ଠିକ୍ ସେହି ଧାରା ଅନୁସୃତ ହୋଇଛି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ମାନଙ୍କରେ । ଗ୍ରାମୀଣ ଜୀବନର ପୁଙ୍ଖାନୁପୁଙ୍ଖ ଦୃଶ୍ୟପଟଳ, ଆଞ୍ଚଳିକ ଲୋକକଳା, ଲୋକଗୀତ, ଲୋକସଂସ୍କୃତିର ବିମ୍ବନ, ଆଂଚଳିକ ଢ଼ଗଢ଼ମାଳୀର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟବହାର ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଆଦ୍ୟ ନାଟକ ଗୁଡିକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଥିବା ବେଳେ ପରେ ପରେ ତାଙ୍କ ଅନ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ଗୁଡ଼ିକରେ ବୌଦ୍ଧିକ ଚିନ୍ତାଧାରା, ମଣିଷ ମନର ମାନସିକତାର ବିଶ୍ଳେଷଣ, ପରିବେଷଣ ଶୈଳୀରେ ଇଙ୍ଗିତଧର୍ମୀତା, ପ୍ରୟୋଗିକ କୌଶଳର ଅଭିନବତାର ସ୍ୱର ଶୁଣାଯାଏ ।

୧୯୭୫ ମସିହାରୁ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରି, ପଶ୍ଚିମ ଓଡ଼ିଶାର ଜନଜୀବନ ସହିତ ସନ୍ନିହିତ ସମସ୍ୟାକୁ ଆଧାରକରି ଅକ୍ରୁର ଚାନ୍ଦ । 'ନୂଆଁଖାଇ ଗୁଟେ ଗରୀବ ଘରେ', 'ଭଙ୍ଗାଡଙ୍ଗା' ଓ 'ଗେଦେଇ ଗେଁଡା' ନାମକ ତିନୋଟି ମଂଚ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି ସମ୍ବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ । ପାରମ୍ପରିକ ରୀତିରେ ରଚିତ ଏହି ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ଆଙ୍ଗିକତା ହେଉଛି

ଆଂଚଳିକ ଲୋକନୃତ୍ୟ ଓ ଲୋକଗୀତ । ଫଳରେ ଦର୍ଶକର ହୃଦୟ ବୃତ୍ତି ସହିତ ସେ ନିଜକୁ ଜଡିତ କରିପାରିଛନ୍ତି ।

୧୯୮୦ ମସିହାର ପ୍ରଥମ ପାଦରେ ନାଟକ ଲେଖିବା ଆରମ୍ଭ କରି ଅଦ୍ୟାବଧି ଅନେକ ଓଡିଆ ସଂବଲପୁରୀ ଓ କଳାହାଣ୍ଡିର କିଞ୍ଚିତ ଭାଷାରେ (Local dialect) ନାଟକ ରଚନା କରି ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟକୁ ଅନେକ ଆଗକୁ ନେଇଛନ୍ତି ଉମେଶଚନ୍ଦ୍ର ଶତପଥୀ ।

୧୯୮୨ ମସିହା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପ୍ରକାଶିତ ବ୍ୟଙ୍ଗନାଟକ ହେଉଛି 'ବବା ଉଲ୍‌ଟି ଦେଲେ' ତା ପରେ ପରେ ତାଙ୍କ ଲେଖନୀରୁ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ 'ମାନ୍ୟବର ଗାର୍ଡ୍‌ଭାଲୁ', 'ଫେରୁଅରେ ବେଟା ଘନା', 'ଦେଖ୍ ଦରପନ୍ କେନ୍ତାରକମ', 'ଭାଟୋର କଥା ସତ' ପ୍ରଭୃତି ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟକ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଏହି ସମସ୍ତ ନାଟକରେ ସାଂପ୍ରତିକ ବିଶୃଙ୍ଖଳିତ ରାଜନୀତି, ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଅବକ୍ଷୟ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ସ୍ୱରରେ ଝଂକୃତ ।

ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ କ୍ରମଶଃ ଉପରୋକ୍ତ ସ୍ୱର ଯଦିଓ ଝଙ୍କୃତ ହେବାକୁ ଲାଗିଲା ତଥାପି ପଶ୍ଚିମାଞ୍ଚଳର ଜନ ଜୀବନର ସାମଗ୍ରୀକ ଭାବଧାରା ଅକ୍ଷୁର୍ଣ୍ଣ ରହିଲା ନାଟକ ମାନଙ୍କରେ । ୧୯୮୧ ମସୀହାରୁ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଯୁଗ । ପଶ୍ଚିମାଞ୍ଚଳରେ ସଂସ୍କୃତି , ପରମ୍ପରା ରୀତି, ରିୱାଜ୍, ନୃତ୍ୟ ବାଦ୍ୟ, ସଂଗୀତର ସାମଗ୍ରୀକତା ଭିତରେ ଏ ଅଂଚଳର ଜନ ଜୀବନର ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟାକୁ ନେଇ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନାଟକ ଲେଖିବା ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି ଯାହା ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟକୁ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ କରିଛି । ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କ ଆତ୍ମା ଭିତରେ ସାମିଲ ହୋଇପାରିଛନ୍ତି ନାଟକର ଚରିତ୍ରମାନେ । 'ଉଖୀ', 'ଭୂଖା', 'ସସେମିରା', 'ସମୁଦ୍ର' ,'ସଂପର୍କ ହାରିଗଲେ ସରିଗଲା' । 'ଉଡ୍‌ଲାପତର ବୁଡ୍‌ଲା ଡଙ୍ଗା', 'ଶର ମଙ୍ଗଲା', 'ଶମ୍‌ଶାନ', 'ସିଂହାସନ', 'ଉଲ୍‌ଟା ପୁରଥି', 'ନିଆଁ', 'ବୁରତି', 'ମାଙ୍କଡଖାଏ କାଙ୍କଡ କଷି', 'ହଜ୍‌ଲା ଫାଗୁନ୍', 'କ୍ଲୀବ, 'ପଶୁ', 'ସତୀ', 'ଉପାସୀର ଚିଠି', 'କରମୁ କସ୍ତୁରୀ', 'ବାଘା', 'ରଥି', 'ଘୁବ୍‌କୁଡୁ', 'ସୁନାରଚେରେ', 'ଭାରତ୍ ବାସୀ କି ଜୟେ', 'ଆଠ୍‌ନି ହଜିଛେ', 'ବାପର୍ ପୁଓ', 'ରାମ ରାଏଜ', 'ସରଗ୍ ନରକ୍', 'ବନାଗୁଦା', 'ଟୋକିମାରା, 'ମୁଇଁ ମୋହନ ଦାସ୍ କହୁଛେ', 'ବଏଠା', 'ଭୂମିସୂତ', 'ଚିନି', 'ଚିଠି', 'ଢକିଆ', 'କସ୍ତୁରୀ', 'ସୁନା ଜୟନ୍ତୀ', 'ସୁନାର ଚେରେ', 'କୁଇଲି କୁଇଲି କିଏ ରଜା', 'ଶେଷ୍ ଚାଲ୍', 'ଏନ୍ତା ଏନ୍ତା କଥା', 'ପ୍ରତିଶୃତି', 'ମୋକ୍ଷର ସନ୍ଧାନ ଥି', 'ଚିଡିଆ ଖାନା', 'କଥାନି', 'ସଂଘର୍ଷ', 'ପରବ୍' (ଶିଶୁନାଟକ) 'ମହାପୁରୁ' (ଶିଶୁନାଟକ), 'ଅନ୍‌ମୁନ୍‌ଷିଆ', 'ଆଇନ୍ କାହାର ଲାଗି', 'ଡାହି', 'ସୁରୁଷି', 'କେଡା ସଖାଇର ଖରା', 'ସିମ୍‌ନାର କାନଥି', 'ଅଲଝଟ', 'ବକର୍ନା', 'ଏ ଫୁଲ', 'ରବିଆଖିଆ',

ଐତିହାସିକ ନାଟକ ନାମକ 'ହାରାମ୍ ଜାଗିର୍', 'ସୁନ୍ଦର ସାଏ', 'ବୀର ସୁରେନ୍ଦ୍ର ସାଏ' 'ମାଁ ସମଲେଇ', 'ଘେଁ ସେ ଜମିଦାର ମାଧୋସିଂ', ପୌରାଣିକ ନାଟକ 'କଳମସ ପାଦ', 'ଅମ୍ଧା', 'ମୁଇଁ କର୍ଣ୍ଣ କହୁଛେଁ' (ଏକକ ଚରିତ୍ର ବିଶିଷ୍ଟ) ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରାୟତଃ ଆଜି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ୫୬୦ (ପାଞ୍ଚ ଶହ ଷାଠିଏ ଖଣ୍ଡ) ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟକ ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କ ନିକଟକୁ ଆସିଛି।

ଅଟଳ ବିହାରୀ ପଣ୍ଡାଙ୍କ ପରି ମଙ୍ଗଳୁ ଚରଣ ବିଶ୍ୱାଳ ସମ୍ବଲପୁର ନାଟ୍ୟ ଇତିହାସର ଜଣେ ପ୍ରବାଦ ପୁରୁଷ। 'ଭୁଖା'ରୁ 'ବଂଗୁଆ' ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦଶଟି ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟକର ରଚୟିତା। ମଙ୍ଗଳୁ ବାବୁଙ୍କର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ଗ୍ରାମ୍ୟ ପରିବେଶରେ ନିଛକ ପ୍ରତିଛବିର ରୂପାୟନ କଥାବସ୍ତୁର ପରିଧି ଭିତରେ ପଶ୍ଚିମାଞ୍ଚଳର ସଂସ୍କୃତି ଓ ପରମ୍ପରାର ଜାଜ୍ୱଲ୍ୟମାନ ପରିପ୍ରକାଶ। ନିଃସ୍ୱ, ଅସହାୟ ଗରୀବ ଶ୍ରେଣୀୟ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି ତାଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ସ୍ୱର ଓ ସମ୍ଭାର। ସମାଜର ନିମ୍ନସ୍ତରୀୟ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକ ତାଙ୍କ ଲେଖନୀରେ ହୋଇ ଉଠିଛନ୍ତି ଜୀବନ୍ତ, ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଓ ଦୀପ୍ତିମନ୍ତ। ତାଙ୍କ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକ ଜୀବନ ସହିତ ସଂଗ୍ରାମ କରିଛନ୍ତି। ଏମାନଙ୍କ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟକାର ଶାଶ୍ୱତ ଭାବ ଚେତନାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ରୂପ ଏବଂ ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଜୀବନ ସତ୍ୟକୁ ପରିସ୍ଫୁଟନ କରନ୍ତି ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକରେ। ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ବିଶ୍ୱାଳଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ସଂଳାପ ଜୀବନ ଧର୍ମୀ। ତାଙ୍କ ଶବ୍ଦ ଗୁମ୍ଫନରେ ରହିଛି ଭାବାବେଶର ଉତ୍‌ଥାନ -ପତନ। ତାଙ୍କ ରଚିତ ପ୍ରତ୍ୟେକ ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟକ ଗୋଟାଏ ଗୋଟାଏ ସଫଳ ନାଟକର ଇସ୍ତାହାର ବହନ କରେ।

'ମୁଇଁ ନାଇଁ ମରେଁ' ରୁ 'ଚିହ୍ନା' ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅନ୍ୟୁନ ଆଠଟି ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକର ରଚୟିତା ବିନୋଦ କୁମାର ପଶାଏତ, ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଉତ୍ତର ପୁରୁଷ ମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏକ ପ୍ରେରଣାର ଉତ୍ସ। ୧୯୮୦ ମସିହା ପ୍ରଥମ ପାଦରୁ ନାଟକ ଲେଖିବା ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ପଶାଏତ। ପାରମ୍ପରିକ ନାଟ୍ୟ ରୀତିରେ ତାଙ୍କର ସମସ୍ତ ନାଟକ ରଚିତ। ପଲ୍ଲୀଜୀବନର ପରିବେଷଣର ନିଖୁଣ ଚିତ୍ର, ପାରିବାରିକ ଓ ସମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ଉପରେ ପର୍ଯ୍ୟବେସିତ କଥାବସ୍ତୁ ବାସ୍ତବବୋଧ, ବଳିଷ୍ଠ କାହାଣୀ, କଳାତ୍ମକ ଘଟଣା ବିନ୍ୟାସ, ତାଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକୁ କରିଛି ରୁଚିମନ୍ତ। ସମାଜ ଜୀବନର ସୁଖ-ଦୁଃଖ, ଆଶା-ନିରାଶାର ବିବରଣୀକୁ କଳାତ୍ମକ ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିଛନ୍ତି। ପଲ୍ଲୀ ଜୀବନର ଚଳନ୍ତିଦୃଶ୍ୟ ଅଙ୍କନ କଲାବେଳେ ନାଟ୍ୟକାର ଯେଉଁ ସଂଳାପ ଗୁନ୍ଥନ କରିଛନ୍ତି ସେ ସବୁ କଳ୍ପିତ ନୁହେଁ ବରଂ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସ୍ୱତଃସ୍ଫୁର୍ତ୍ତ ଭାବର ପରିପ୍ରକାଶ। ଫଳରେ ଚରିତ୍ର ଅଭିନୟ କରିନାହିଁ। ବରଂ ନିଜର ବାସ୍ତବ ଭୂମିକା ତୁଲେଇଛି ମାତ୍ର। ବିନୋଦ ପଶାଏତଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ କରୁଣରସାଶ୍ରିତ। ପୁନଶ୍ଚ ଏ ଅଂଚଳର ଲୋକସଂସ୍କୃତି, ଲୋକଗୀତ, ଲୋଗସଂଗୀତ ଓ ଢ଼ଗଢ଼ମାଳୀର ଉପଯୁକ୍ତ ପ୍ରୟୋଗ ନାଟକକୁ ଆହୁରି ଆକର୍ଷଣୀୟ କରିଛି। ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ କୃତି ପାଇଁ ଗର୍ବିତ।

୧୯୭୦ ମସିହାରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ 'ଘୋଡ଼ାଦୌଡ଼'ରୁ ନାଟ୍ୟକାର ରୂପେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିବା ପ୍ରସନ୍ନ କୁମାର ସାହୁ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ନିଜର ସ୍ଥିତିକୁ ସୁଦୃଢ଼ କରନ୍ତି ନାଟକ 'ସସେମିରା'ରୁ। ଆଦିବାସୀ ଜନଜାତିର ଜୀବନ ଚର୍ଯ୍ୟାରେ ଏକ ପ୍ରେମ ଭିତ୍ତିକ କରୁଣ ରସାଶ୍ରିତ ନାଟକ 'ସସେମିରା' ବନ୍ଧୁତ୍ୱର ସରଳ ବିଶ୍ୱାସରେ ଶିକ୍ଷିତ ମଣିଷର ବିଶ୍ୱାସ ଘାତକତାର ଏକ ମାର୍ମିକ କାହାଣୀକୁ ଅଶିକ୍ଷିତ ଓ ଶିକ୍ଷିତ ମଣିଷର ଅସହ ସ୍ୱରୁପକୁ ପ୍ରକଶିତ କରିବାର ଜୀବନ୍ତ ପ୍ରତିଫଳନ ହିଁ ନାଟକଟିକୁ ଅଧିକ ରସସିକ୍ତ କରିଛି।

ସର୍ବଭାରତୀୟ ବହୁଭାଷା ଭାଷୀ ନାଟକ ଉତ୍ସବ (ଏହ୍ଲାବାଦ ନାଟ୍ୟ ସଂଘ, ଏହ୍ଲାବାଦ)ରେ ସଂବଲପୁରୀ ଭାଷାର ଏହି ନାଟକକୁ ମିଳିଥିଲା ଆଦୃତି। ଏଇ ପ୍ରାବନ୍ଧିକ ଆଦିବାସୀ ଯୁବକ 'କିଣ୍ଡା' ଭୂମିକାରେ ଅଭିନୟ କରି ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଅଭିନେତାର ପୁରସ୍କାର ପାଇବା ସଂଗେ ନାଟକର ନାୟିକା, 'ମଏନା' ଭୂମିକାରେ ପୁଷ୍ପାରାଣୀ ବେହେରା ଅଭିନୟ କରି ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାୟିକାର ପୁରସ୍କାର ପାଇଥିଲେ ଯାହାଥିଲା କେବଳ ପଶ୍ଚିମ ଓଡ଼ିଶାର ଗର୍ବ ନୁହେଁ ବରଂ ଓଡ଼ିଶାର ନାଟ୍ୟ ଜଗତ ପାଇଁ ଏକ ଆନନ୍ଦ ଓ ଗର୍ବ। 'ସସେମିରା' ନାଟକ ସଂପର୍କରେ ଓଡ଼ିଆ ପତ୍ରିକା 'ସାପ୍ତାହିକ ଆଲେଖିକା' କହେ – " " " " ଏହି ନାଟକଟି ସର୍ବଭାରତୀୟ ସ୍ତରରେ ସର୍ବମୋଟ ପାଞ୍ଚୋଟି ପୁରସ୍କାର ହାସଲ କରି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଛି। ନାଟକଟିରେ 'କିଣ୍ଡା' ଭୂମିକାରେ 'ପଞ୍ଚାନନ ମିଶ୍ର ଓ 'ମଏନା' ଭୂମିକାରେ ପୁଷ୍ପା ବେହେରା ସର୍ବ ଭାରତୀୟ ସ୍ତରରେ ଯଥାକ୍ରମେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଅଭିନେତା ଓ ଅଭିନେତ୍ରୀ ରୂପେ ପୁରସ୍କୃତ ହୋଇଛନ୍ତି । " " " " ସସେମିରା' ଆଂଚଳିକ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ପ୍ରଯୋଜନା ପାଇଁ ପ୍ରେସିଡ଼େନ୍‌ସିଏଲ୍ ପୁରସ୍କାର ଲାଭ କରିଛି । " " " " 'ସସେମିରା' ନାଟକର ସମସ୍ତ କଳାକାର ଓ ପ୍ରଯୋଜକଙ୍କୁ ଆଲେଖିକା ହାର୍ଦ୍ଦିକ ଅଭିନନ୍ଦନ ଜ୍ଞାପନ କରୁଛି। (ସାପ୍ତାହିକ ଆଲେଖିକା (The Alekhika weekly) (୧ମ ବର୍ଷ, ୯ମ ସଂଖ୍ୟା ମୂଲ୍ୟ – ୪୦ ପଇସା ତା ୧୪.୪.୮୩ରୁ ୨୧.୪.୮୩)

କୌଣସି ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ସୃଷ୍ଟିର ସମ୍ଭାର ନଥାଇ, ବିଷୟବସ୍ତୁ ଚୟନର ଅଭିନବତ୍ୱ, ଚରିତ୍ର ଚୟନର ଚମତ୍କାରିତା, ଚାରିତ୍ରିକ ସଂଳାପ ସଂଯୋଜନାର ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ବିନ୍ୟାସ ଓ ଆଞ୍ଚଳିକ ନୃତ୍ୟ ଗୀତର ଉପଯୁକ୍ତ ପ୍ରୟୋଗ 'ସସେମିରା' ନାଟକକୁ କରିଛି ଆବେଗମୟ ଓ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟମୟ। ଉପଦେଶ ଦେବାଟା ଭାରି ସହଜ କିନ୍ତୁ ନିଜେ ହିଁ ସେହି ଉପଦେଶାତ୍ମକ କଥାକୁ ପାଳନ କରିବା ଖୁବ୍ କଷ୍ଟକର। ଏହି ତତ୍ତ୍ୱର ଆଧାରରେ ରଚିତ 'ସମୁଦ୍ର'। ସାମାଜିକ ଶିଷ୍ଟାଚାର ଆଦର୍ଶଗତ ଜୀବନ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟାନୁଭୂତିର ଯେଉଁଭଳି ଗୋଟିଏ ଦିଗ, ଅଶିଷ୍ଟାଚାର ମଧ୍ୟେ ଏହାର ଅନ୍ୟ ଏକ ଦିଗ। ଏହି ଚିତ୍ରଟିର ସ୍କେଚ୍ ସମୁଦ୍ର ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ଆଦିବାସୀ ଚରିତ୍ରାୟନ ମାନସପଟରେ ଏକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟାନୁଭୂତିର ଚିତ୍ରପଟ ଅଙ୍କନ

କରିଛି। ଏହି ନାଟକରେ ମୁଖ୍ୟ ନାୟକ ଆଦିବାସୀ ଯୁବକ କମ୍ଭୁ ଭୂମିକାରେ ଅଭିନୟ କରି ଦ୍ୱିତୀୟ ଥର ପାଇଁ ଏହ୍ଲାବାଦର ସର୍ବଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ ଉତ୍ସବରେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଅଭିନେତାର ପୁରସ୍କାର ପାଇଥିଲେ।

'ସସେମିରା' 'ସମୁଦ୍ର' ପରଠୁଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଲେଖନୀ ଆଉ ବନ୍ଦ ହୋଇନାହିଁ। ଆଦିବାସୀ ଜନଜାତିର ଜୀବନ ଶୈଳୀ ପ୍ରତି ଆସକ୍ତି ହିଁ ତାଙ୍କର ଅନେକ ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ପ୍ରେମ, ବିରହ, ଯନ୍ତ୍ରଣାର ପିରାମିଡ୍ ଉପରେ ନାଟକେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ। ଆଦିବାସୀ ଜନଜାତିର ଚରିତ୍ର ରୂପାୟନ ତାଙ୍କ ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀରେ ବିଦ୍ୟମାନ। ସେମାନଙ୍କ ସରଳ ଜୀବନଯାପନ ପ୍ରଣାଳୀ ପରମ୍ପରା ସଂସ୍କୃତି ଓ ବିଶ୍ୱାସ ହିଁ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ ହୋଇଛି । ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକର ସୁବର୍ଣ୍ଣଯୁଗର ଅୟମାରମ୍ଭରୁ ହିଁ ପାରମ୍ପରିକ ରୀତିରେ ନାଟକମାନ ରଚନା କରି ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟକାର ରୂପେ ଖ୍ୟାତି ଅର୍ଜନ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ସାହୁ ଯେତେ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି ସେ ସବୁର ଆବେଦନ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି। ନାଟକ ଗୁଡିକରେ ବୌଦ୍ଧିକତା ନାମରେ ଜଟିଳତା ନାହିଁ, ନାଟକର ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ରୂପ ହିଁ ଶାଶ୍ୱତ ଭାବ ଚେତନାର ପ୍ରତୀକ ରୁପେ ବିଦ୍ୟମାନ। ଜୀବନ ବିଶ୍ଳେଷଣର କାରୁଶକ୍ତି ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଏଇ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ପରୀକ୍ଷାରେ ସେ ସଫଳ ହୋଇଛନ୍ତି । ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣର ସୂକ୍ଷ୍ମାତିସୂକ୍ଷ୍ମ ଚିନ୍ତାଧାରା ସଂଜ୍ଞାପର ଶବ୍ଦ ଗୁଡ଼ିକ, ଆଂଚଳିକ ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ, ସଂଗୀତର ଉପଯୁକ୍ତ ପ୍ରୟୋଗ, ନିଜସ୍ୱ ହୃଦୟ ବୃତ୍ତିର ଉପଯୁକ୍ତ ପ୍ରକ୍ଷେପଣ ଶ୍ରୀ ସାହୁଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡିକ କରିଛି ବର୍ଣ୍ଣାଢ୍ୟ। ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଉତ୍ତରଣ ପଥରେ ଶ୍ରୀ ସାହୁଙ୍କର ଅବଦାନ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ସ୍ୱୀକୃତ।

୧୯୮୦ ମସିହାରେ ପ୍ରଥମ ପାଦରେ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ରଚନାରେ ନିଜର ନାଟ୍ୟକାର ଜୀବନ ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି ବ୍ରଜେନ୍ଦ୍ର ନାୟକ। ନାଟକ 'ଉଲଟା ପୁରଥୀ' ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକ। 'ବୁରତି', 'ମୁନ୍ନା', 'ନିଆଁ', 'ସରେଗ୍ କେ ସିଢ଼ି', 'ମାଙ୍କଡ ଖାଏ କାଙ୍କଡ କଷି' ପରି ନାଟକ କଳା କୁଶଳତାରେ ନୈପୁଣ୍ୟକର ରସଭାବାପନ୍ନ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟମୟ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଅଟେ। ବେକାରୀ ସମସ୍ୟା, ଯୁବ ସମାଜର ମାନସିକ ଯନ୍ତ୍ରଣା, ଅଶାନ୍ତ ଓ ବିକ୍ଷୁବ୍ଧ ଜୀବନର କ୍ଷିପ୍ର ଗତି ଓ ତୀବ୍ର ବିରୋଧର କଥା କହିଛି ନାଟକ 'ଉଲଟା ପୁରଥୀ'। ପାରିବାରିକ କାହାଣୀର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଉପରେ ଆଧାରିତ 'ମୁନ୍ନା'ରେ ଆଧୁନିକ ଶିକ୍ଷାର କୁପରିଣାମ ଉପରେ ସେ ଆଲୋକପାତ କରିଛନ୍ତି। ଶିକ୍ଷିତ ଚାକିରିଆ ସ୍ତ୍ରୀ ମନର ଅହଂଭାବରେ କିପରି ଗୋଟାଏ ପରିବାର ଧ୍ୱସ୍ତ ବିଧ୍ୱସ୍ତ ହୋଇଛି ତାର ଏକ ନଗ୍ନଚିତ୍ର ରହିଛି ଏହି ନାଟକରେ। କ୍ଷମତା ସିଂହାସନରେ ଆରୋହଣ କଲା ପରେ ରକ୍ଷକ କିପରି ଭକ୍ଷକ ହୁଏ, ତାହାରି ଆଧାରରେ ରଚିତ ନାଟକ 'ନିଆଁ'। ଶାସକ ଗୋଷ୍ଠୀର ମୁଖାପିନ୍ଧା ରୂପକୁ ପଦାରେ ପକାଇଛି ନାଟକ 'ନିଆଁ'।

ସରକାରଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପରିଚାଳିତ ସର୍ବଶିକ୍ଷା ଅଭିଯାନର ଦୋଷ ଦୁର୍ବଳତାର ରୂପ ହେଉଛି 'ମାଙ୍କଡ଼ ଖାଏ କାଙ୍କଡ କଷି' ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ। ବ୍ରଜେଶ ନାୟକଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର କଥାବସ୍ତୁ ଖୁବ୍ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହେଲେ ସୁଦ୍ଧା ନାଟକୀୟ ପରିବେଶ ଉତ୍କଣ୍ଠା, ଆବେଗ ଓ ଦ୍ୱନ୍ଦ ହିଁ ନାଟକମାନଙ୍କୁ କରିଛି ରସସିକ୍ତ । ସଂଳାପ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତୀକ୍ଷ୍ଣତା, ବୌଦ୍ଧିକତା, ବ୍ୟଂଙ୍ଗ ଓ ବାଗ୍ ବୈଦଗ୍ଧ ପ୍ରତି ବିଶେଷ ଧ୍ୟାନ ଦେଇଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର। ଅନାବଶ୍ୟକ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି, ସଂଗୀତ ଓ ହାସ୍ୟରସକୁ ଯଥା ସମ୍ଭବ ପରିହାର କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର। ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଅଗ୍ରଗତିରେ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ମାଇଲଖୁଣ୍ଟ।

ସତୁରୀ ଦଶକର ପ୍ରାରମ୍ଭରୁ ସଂବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ନାଟକ ରଚନା ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରାୟ ଅଶୀଦଶକର ପ୍ରଥମାର୍ଦ୍ଧରେ ଲୋକଲୋଚନକୁ ଆସିଥିଲେ ନାଟକ ରଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିପିନ୍ ବିହାରୀ ଦାସ। 'ଏ ଖେଜୁର କାଁଟା' ରୁ 'କୁଇଲି' ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପନ୍ଦରଟି ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକର ରଚୟିତା ବିପିନି ବିହାରୀ ଦାସ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକର 'ସରମଙ୍ଗଲା' ନିମନ୍ତେ ଏହ୍ଲାବାଦରେ ଅନୁଷ୍ଠିତ ବହୁଭାଷାଭାଷୀ ନାଟକ ଉତ୍ସବରେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟ୍ୟକାରର ପୁରସ୍କାର ପାଇଥିଲେ । 'ସରମଙ୍ଗଲା', 'ସମ୍ଶାନ୍', 'ସମସ୍ୟା', 'ସିଂହାସନ' ତାଙ୍କର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟକକୃତି। ପାରମ୍ପରିକତା ଭିତରେ ଆଧୁନିକତାର ଏକ ଫେଣ୍ଟାଫେଣ୍ଟି କିଛି ନାଟକରେ ଆଂଚଳିକ ଲୋକନାଟକର ଶୈଳୀକୁ ଆଧାର କରି ସାଂପ୍ରତିକ ମନୁଷ୍ୟର ଯନ୍ତ୍ରଣା ଜର୍ଜରିତ ଜୀବନ, ମଣିଷର ମୁଖାପିନ୍ଧା ରୂପକୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚାଇବାରେ ତାଙ୍କର ଉଦ୍ୟମ ବେଶ୍ ପ୍ରଶଂସନୀୟ। ନାଟକ 'ସରମଙ୍ଗଲା' ରେ ନାଟ୍ୟକାର 'ସୂତ୍ରଧର' ମୁହଁରେ ସମ୍ବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ସଂଳାପ ସଂଯୋଜନା ଅତ୍ୟନ୍ତ ବାକ୍ଧର୍ମୀ ହେବା ସଂଗେ ସଂଗେ ରସାଳ ମଧ୍ୟ ହୋଇଛି। ଇକୋନମିକ ଥିଓରି କହୁଛେ Human wants are unlimited ମୁଇଁ ଭିଲ୍ କହୁଛେଁ ଇଟା ବିଲକୁଲ ସତ ଥାଏ। ମୁନୁଷ୍ୟର ଅଭାବ କେଭେ ଯୁଝା ନାଇଁ ହୋଇପାରେ " " "। ନାଟକ 'ଶରମଙ୍ଗଲା' ସମ୍ବନ୍ଧରେ ପଞ୍ଚାନନ ମିଶ୍ର ତାଙ୍କ ପୁସ୍ତକ 'ସମ୍ବଲପୁରୀ କୋଶଲୀ ଡ୍ରାମା ଏଟ୍ ଏ ଗ୍ଲାନ୍‌ସ'ରେ କହନ୍ତି –Bipini Das's Saramangala is a play which depicts the current problem of dowry death etc. through the cult of 'Saramagala'. Saramagala is a foolk from of this age where the divety jaugala is worshipped by the people with a hope for fulfilueeat of their desires . The 'sakti' worship of this area is adopted as a form is this play'

ସଂବଲପୁରୀ- କେଶଲୀ ଡ୍ରାମା ନାଟକ ଗ୍ଲାନ୍‌ସ। 'କୁନ୍ତଳା ପବ୍ଲିକେଶନ (ସମ୍ବଲପୁର : ୧୯୯୯ ପୃ ୦୩୬)

ମାଧୁର୍ଯ୍ୟଭରା ଭାଷା ଆଉ ସଂଳାପ, ଅର୍ଥାବହ ଭାବ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର କାହାଣୀ ନାଟକରେ ସଂଘର୍ଷ ଓ ସାଂଘାତର ସୁ ସଂଯୋଜନା ଉଚ୍ଚତର ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ତାଙ୍କ ନାଟକର ନାନ୍ଦନିକତାରେ ଭରିଛି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଓ ଶୈଳ୍ପୀକ ଛଟା। ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଉତ୍ତୋରଣ ପଥରେ ତାଙ୍କର ଅବଦାନ ଅନନ୍ୟ। ୧୯୮୦ ଦଶକର ଦ୍ୱିତୀୟବର୍ଷରେ ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟକକୁ ଉଚ୍ଚାଙ୍ଗ କରିବାର ଅଭୀପ୍ସା ନେଇ ନାଟକର ରଚନା ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି ସତ୍ୟ ରଂଜନ ବେହେରା। ପ୍ରଥମ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକ 'ଝାଉଁ' ରୁ ନାଟକର ଜୀବନ ଆରମ୍ଭ କରି 'ସତୀ' ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରାୟ ପନ୍ଦରଟି ସଂବଲପୁରୀ ମଂଚ ନାଟକ ଲେଖି ଜଣେ ଯୁବନାଟ୍ୟକାର ଭାବରେ ନିଜର ସ୍ଥିତିକୁ ସୁଦୃଢ଼ କରିଛନ୍ତି । 'ଝାଉଁ' , 'ହଜଲା ଫାଗୁନ୍ ନୁରଲା ଜୀବନ', 'ଭରତ୍ ସମ୍ବାଦ', 'ସଂସ୍କାର', 'ହଜଲାଫାଗୁନ୍, 'ମୁଇଁ କର୍ଣ୍ଣ କହୁଁଛେ', 'ପଶୁ', 'କ୍ଲବ', 'ସତୀ' ପ୍ରଭୃତି ତାଙ୍କର ଶ୍ରେଷ୍ଠକୃତି ସମୂହ। ମହାତ୍ମାଗାନ୍ଧୀଙ୍କର ରାମରାଜ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବାର ସ୍ୱପ୍ନ ସାଂପ୍ରତିକ ଦୁର୍ନିତି, ଅନ୍ୟାୟ, ବ୍ୟଭିଚାରର ଆଗ୍ନେୟ ଗିରିର ଲାଭାରେ ଦଗ୍ଧୀଭୂତ। ଏହାରି ଉପରେ ଆଧାରିତ ନାଟକ 'ଭରତ ସମ୍ବାଦ' ଅବସରପ୍ରାପ୍ତ ଶିକ୍ଷକ ଦଶରଥ ଏବଂ ଶିକ୍ଷିତ ବେକାର ପୁତ୍ର ଭରତ ମଧ୍ୟରେ ଆଦର୍ଶଗତ ସଂଘର୍ଷ ଅତି ସୁନ୍ଦର ଭାବରେ ନାଟକରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ। ନାଟକରେ ଏକ ନିଛକ ପାରିବାରିକ ଜୀବନ ଚିତ୍ର ସହ ତାର ସାମାଜିକ ପ୍ରଭାବର ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଚରିତ୍ର ମାନଙ୍କ ଉପସ୍ଥାପନା, ସଂଳାପିକ ଶବ୍ଦ ଗୁମ୍ଫନ ନାଟକର ମାନଦଣ୍ଡକୁ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର କରିଛି। ପରମ୍ପରାଧର୍ମୀ ନାଟକ 'ହଜଲା ଫାଗୁନ୍' ସଂବଲପୁରୀ ମହାନଦୀର ଅବବାହିକାରେ ବାସ କରୁଥିବା ଝରା ସଂପ୍ରଦାୟର ସୁଖ-ଦୁଃଖ କାହାଣୀକୁ ନେଇ ରଚିତ। କାହାଣୀର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଅତୀତର 'ବିନ୍ଦୁଆ' ଝରା ପରି ଏହି ସଂପ୍ରଦାୟର ସମସ୍ତେ ବିବର୍ଣ୍ଣିତ ବର୍ତ୍ତମାନର ପାଲଟି ଜୀଇଁବାର ସଂଜ୍ଞା ଏକ ପ୍ରଶ୍ନବାଚୀ। ଆଂଚଳିକ ଲୋକଗୀତ ଓ ନୃତ୍ୟର ଉପଯୁକ୍ତ ପ୍ରୟୋଗ ନାଟକକୁ ଆହୁରି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟମୟ କରିଛି। ଜାତିଭିତ୍ତିକ ସଂରକ୍ଷଣ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ନିୟମ ଭିତରେ ତଫସିଲଭୁକ୍ତ ଜାତିର କରନ୍ ଅମାତ୍ ସରକାରଙ୍କ ସଂରକ୍ଷଣ ନୀତି ଯୋଗୁଁ ଜୀବନର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଆଧାର କରି ନାଟକ 'ସଂସ୍କାର'ର କାହାଣୀ ପାତ୍ରୋପଯୋଗୀ ବକ୍ତବ୍ୟ, ଉପସ୍ଥାପନ ରୀତିରେ ସୃଜନ ଧର୍ମିତା ରହିଛି ନାଟକରେ । ସମକାଳୀନ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଏଷ୍ଟାବ୍ଲିସ୍‌ମେଣ୍ଟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯେଉଁ କଠୋର ବିଦ୍ରୁପର ତରବାରୀ ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛନ୍ତି ତାର ପ୍ରତିବିମ୍ବିନ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାଟକରେ। ମହାଭାରତରେ କର୍ଣ୍ଣ ଚରିତ୍ରକୁ ନେଇ ରଚିତ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ 'ମୁଇଁ କର୍ଣ୍ଣ କୁହୁଛେ' ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପ୍ରଥମ ଏକକ ଚରିତ୍ର ବିଶିଷ୍ଟ ଏକ ପରୀକ୍ଷାମୂଳକ ଐତିହାସିକ ନାଟକ। କର୍ଣ୍ଣ ପରି ଏକ ମାନବବାସୀ ଚରିତ୍ରର ବିକ୍ଷୁବ୍ଧ, ଅଶାନ୍ତ, ବିଦ୍ରୋହୀ ମନୋଭାବର ସୁନ୍ଦର ଉପସ୍ଥାପନା, ସଂବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ଶ୍ରୁତି ମଧୁର ଆଳଙ୍କାରିକ ସଂଳାପ ସଂଯୋଜନା ନାଟକକୁ ସରସ ସୁନ୍ଦର କରିଛି । ସାଂପ୍ରତିକ

ପୋଲିସ ପ୍ରଶାସନର ଏକ ନିଖୁଣ ଚିତ୍ର ନାଟକ 'ପଶୁ'ର କଥାବସ୍ତୁ। ଗୋଟିଏ ପଟେ ପଦକ ଓ ପଦୋନ୍ନତିର ଲୋଭ ଓ ଅନ୍ୟ ପଟେ ଖୁନୀ ଆସାମୀକୁ ଧରି ନ ପାରିବାର ଗ୍ଲାନି ଆଉ ଭୟରେ ଜଣେ ପୋଲିସ ଇନ୍‌ସ୍ପେକ୍ଟରକୁ କିପରି ପଶୁ କରିଦିଏ ତାର ଏକ ରୂପଚିତ୍ର ପଶୁର କାହାଣୀ। ସେକ୍‌ସପିୟରୀୟ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଫର୍ମଟିକୁ ଆଧୁନିକ ଶୈଳୀ ଭିତରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଏକ ବିଶେଷ କୃତିତ୍ୱ। ପୁରୁଷ ଓ ପ୍ରକୃତି- ଲିଙ୍ଗ ଓ ଯୋନି, ସୃଷ୍ଟିରେ ସନାତନ ରହସ୍ୟ। ଏହାରି ଭିତରେ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଭଗବାନଙ୍କର ଅନ୍ୟ ଏକ ସୃଷ୍ଟିର ରହସ୍ୟ ଯାହା 'କ୍ଲୀବ' ରୂପେ ପରିଚିତ। ସମାଜ ଆଗରେ ଏମାନେ ହିଞ୍ଜଡା, ମାଇଚିଆ, ଛକ୍କା ବା ଗଁଡିଆ ରୂପେ ପରିଚିତ। ଏହି ଗୋଷ୍ଠୀର ଜୀବନ ଧାରଣର ଶୈଳୀକୁ ସୁନ୍ଦର ଭାବରେ ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପିତି କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର । ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର 'ବାହାଦୂର' ବ୍ୟତୀତ ଗୁଡ଼ାଏ ନପୁଂସକ ବା ମାଇଚିଆ ଚରିତ୍ର ମାନଙ୍କର ଆବିର୍ଭାବ ରିହଛି । ସମାଜ ଜୀବନରେ ସେମାନଙ୍କ ସ୍ଥିତି କେତେ ଯେ ଆଶା, ଆଶଙ୍କାର ସ୍ତୂପୀକୃତ ବାଲୁକାରାଶୀ ଉପରେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ, ସାମାଜିକ ସ୍ତରରେ ସେମାନେ ଯେ କେତେ ଘୃଣ୍ୟ, ତାର ଏକ ବାସ୍ତବଚିତ୍ରର ରୂପାୟନ କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର। ମାଇଚିଆ ମାନଙ୍କ ମୁହଁରେ ସମ୍ବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ଶବ୍ଦ ଗୁମ୍ଫନ ଅତି ଚମ୍ତ୍କାର । ସାମଗ୍ରିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ଏକ ଉନ୍ନତ ମାନର ନାଟକ।

ସତୀ-ଅସତୀ ପାପ-ପୁଣ୍ୟ, ଅନ୍ଧାର-ଆଲୁଅ, ଜୀବନ-ଜୀବିକାର ସଂଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପର ଦ୍ୱନ୍ଦକୁ ନେଇ ସମୟ ଓ ପରିସ୍ଥିତିର ଆବଶ୍ୟକତା ଗୋଟିଏ ନାରୀ ଜୀବନରେ ଯେଉଁ ପଟ୍ଟ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିଛି । ତାହାରି ଆଧାରରେ ପର୍ଯ୍ୟବେସିତ ସଂବଲପୁରୀ ସମାଜିକ ନାଟକ ସତୀ। ନାଟକ ସତୀର ଆତ୍ମା ଭିତରେ ଘୁରି ବୁଲିଛନ୍ତି, ବୀର କାଶୀ ବିହାରୀ ଓ ବାବୁ ପରି ଚରିତ୍ର ମାନ। ପାପର ସମୁଦ୍ରରେ ଗାଧୋଇ ଅହଲ୍ୟା, ଦ୍ରୌପଦୀ, ତାରା , କୁନ୍ତୀ, ମନ୍ଦୋଦରୀ ସାଂପ୍ରତିକ ସମାଜ ପାଇଁ ପଞ୍ଚସତୀର ଆଖ୍ୟା ପାଇ ନମସ୍ୟା ହୋଇଥିବାବେଳେ ପାପ ଗର୍ଭା ହୋଇ 'ନୀର' ପରି ନାରୀମାନେ ସମାଜ ଚକ୍ଷୁରେ ଘୃଣ୍ୟ। ଏହାହିଁ ତ 'ସତୀ'ର ସ୍ୱର। ମଣିଷ ଜୀବନର ଖଣ୍ଡିତ, ଜଟିଳ କ୍ଷୟଗ୍ରସ୍ତ ରୂପର ରସମୟ ବର୍ଣ୍ଣନା, ମିଥ୍ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ଉପସ୍ଥାପନା, ବାସ୍ତବବାଦୀ ସଂଳାପ ରଚନା ଓ ଆଂଚଳିକ ଲୋକଗୀତ ଓ ବାଦ୍ୟର ଉପଯୁକ୍ତ ପ୍ରୟୋଗ ନାଟକ ସତୀକୁ ଏକ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ଉଚ୍ଚାଙ୍ଗ ଆସନ ଦେଇଛି।

ସତ୍ୟରଂଜନ ବେହେରାଙ୍କ ରଚିତ ଆଦ୍ୟ କାଳର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ବିପୁଳ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟମୟ ନହେଲେ ମଧ୍ୟ ଚଳନୀୟ। କିନ୍ତୁ ୧୯୯୦ ମସିହା ପରେ ରଚିତ ସମସ୍ତ ନାଟକ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ସମସ୍ୟା ଉପରେ ଆଧାରିତ। କଥାବସ୍ତୁ ଚୟନର ବିଚକ୍ଷଣତା, ସଂଳାପ ସୃଷ୍ଟିରେ ଅଭିନବତା, ଗତିଶୀଳତା ବଜାୟ ରଖିବାର ଗଭୀର ପ୍ରୟାସ ତାଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ

କରିଛି ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ଓ ସୁନ୍ଦର। 'ସୁରୁଷି', 'ଅନ୍‌ମୁନ୍‌ଶିଆ ପର୍‌କୁତି', 'ଡାହି', 'ଆଇନ୍ କାହାରଲାଗି' ଭଳିଆ କିଛି ନାଟକ ରଚନା କରି ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଉତ୍ତରଣରେ ସହାୟକ ହୋଇଥିବା ନାଟ୍ୟକାର ସରୋଜ କୁମାର ଦାଶଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ନିଜସ୍ୱ ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅବତାରଣ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ବିଶେଷ କରି ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକ 'ସୁରୁଷି' ଓଡ଼ିଶା ଓ ଭାରତ ବର୍ଷର ବିଭିନ୍ନ ନାଟକ ଉତ୍ସବ ଓ ପ୍ରତିଯୋଗୀତାରେ ପରିବେଷିତ ହୋଇ ଅନେକ ପୁରସ୍କାର ଓ ସମ୍ମାନ ପାଇଛି। କ୍ଷୁଧାର ଉପଶମ ନିମନ୍ତେ ମଣିଷ କିପରି ପଶୁ ପାଲଟି ଯାଏ ତାର ଏକ ଜ୍ୱଳନ୍ତ ଉଦାହରଣ ନାଟକ 'ସୁରୁଷି' । 'ବିଭତ୍ସ' ରସର ଚମ୍‌ତ୍କାର ଉପସ୍ଥାପନ ହିଁ ନାଟକର ଗୁଣାତ୍ମକ ମାନକୁ ବୃଦ୍ଧି କରିଛି। ଏକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟବୋଧ ପରିବେଶ ମଂଚଶୈଳୀରେ ନୂତନତାର ପ୍ରଲେପ, ଚାରିତ୍ରିକ ଉତ୍କର୍ଷ, ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ସାଂଳାପିକତା, ନାନ୍ଦନିକ ନାଟ୍ୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ ଏବଂ କାହାଣୀର ଗତିଶୀଳତା ନାଟକକୁ ଉତ୍କର୍ଷତାରେ ପହଞ୍ଚାଇ ପାରିଛି । ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟକକୁ ଏକ ନୂତନ ଧାରା, ନୂତନ ଶୈଳୀ ପ୍ରଦାନ କରି ନାଟ୍ୟ ଜଗତକୁ ସୁଶୋଭିତ କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର ସରୋଜ କୁମାର ଦାଶ।

ପାରମ୍ପରିକତାକୁ ଆଧାର କରି 'ବାପର ପୁଓ', 'ଚୁପ୍‌ରା' (କେବଳ ନାରୀ ଚରିତ୍ର) ଧୁନ୍ଧୁକୁଡ୍ରୁ, ପୁଲାମାଠିଆ ପ୍ରଭୃତି ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକର ରଚୟିତା ନେତ୍ରାନନ୍ଦ ବାରିକ। ଗ୍ରାମୀଣ ପରିବେଶରେ ଗ୍ରାମ୍ୟଜୀବନର ସମସ୍ୟାର ଆଧାର ହେଉଛି ତାଙ୍କ ରଚିତ ନାଟକ ଗୁଡିକର ସ୍ୱର ଓ ସମ୍ଭାର । ସାଧାରଣ ଜନତା ହିଁ ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ସହିତ ଏକାତ୍ମକତା ତାଙ୍କର ବିଶେଷତ୍ୱ। ଚରିତ୍ରାଭିମୁଖୀ ସଂଳାପ ତାଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ଅନ୍ୟତମ ଆକର୍ଷଣ।

ନାରୀ ଚରିତ୍ର ମାନଙ୍କୁ ନେଇ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକ 'ଚୁପ୍‌ରା' ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଏକ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ନାଟକ। ପଲ୍ଲୀ ଜୀବନର କଳୁଷିତ ପରିବେଶରେ ଜୀବନ ଜୀଉଁଥିବା ପଲ୍ଲୀ ଲଳନା ମାନଙ୍କର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ତଥା ନାରୀ ଶିକ୍ଷାର ସଫଳ ରୂପାୟନ ହିଁ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥା ସୁଧାରିବା ପାଇଁ ସହାୟକ ହୁଏ ତାର ଏକ ଚିତ୍ରଲିପି ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାଟକ 'ଚୁପ୍‌ରା'ରେ। ସଫଳ ଶବ୍ଦ ସଂଯୋଜନା ମାଧ୍ୟମରେ ଚାରିତ୍ରିକ ସଂଳାପ ସଂରଚନା ତାଙ୍କ ଲେଖନୀର କୃତିତ୍ୱ। ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଉତ୍ତରଣ ପଥରେ ତାଙ୍କର ଅବଦାନ ନିଶ୍ଚିତ ରୂପେ ସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ।

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଦଶକରେ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ନିଜର କିଛି ପରିଚୟ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିବା ଅଧ୍ୟାପକ କେଶ ରଂଜନ ପ୍ରଧାନ ସଂପ୍ରତି ଜଣେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ନାଟ୍ୟକାର ରୂପେ ପରିଗଣିତ। ପ୍ରାୟତଃ ଇଂରାଜୀ, ଓଡ଼ିଆ, ହିନ୍ଦୀ, ଗଳ୍ପ, ଉପନ୍ୟାସ ଓ ନାଟକ ଗୁଡିକର ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ଓ ଅନୁଦିତ କରିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ତାଙ୍କର କଳାତ୍ମକ

ମୌଳିକତା ସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ। ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକ 'ଅସୁର'ରୁ 'କୁଇଲି କୁଇଲି କିଏ ରଜା', 'ଶେଷଚାଲ୍' ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରାୟ ଅନେକ ନାଟକର ସେ ରଚୟିତା।

ପରମ୍ପରାରୁ ବିଚ୍ୟୁତ ହୋଇ ଉଦ୍‌ଭଟତାର ସ୍ୱରରେ ସଂକୃତ ନାଟକ 'ଅସୁର'। ତେଣୁ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକର ଠାରୁ ତାହା ଅନେକ ଦୂରରେ ରହିଯାଇଛି। ନାଟକରେ ବୁଢ଼ା, ମଂଗଲୁ, କିଶୋରୀ କେବଳ ନୁହନ୍ତି ସମସ୍ତ ଦେଶବାସୀ 'ଅସୁର୍'ର ଭୟରେ ଆତଙ୍କିତ ଏବଂ ଭୀତତ୍ରସ୍ତ କିନ୍ତୁ ବିଦ୍ରୋହ କରିବାର ସମସ୍ତ ଶକ୍ତି ଓ ସାମର୍ଥ୍ୟ ପ୍ରଶମିତ। 'ଗଛର କଥା' ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଏକ ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ନାଟକ। ଯାହା ପରିବେଶ ପ୍ରଦୂଷଣ ଓ ତାର ପ୍ରତିକାର ଉପରେ ଆଧାରିତ। ପୌରାଣିକ କଥାବସ୍ତୁ ଉପରେ ଆଧାରିତ ନାଟକ 'ଅମ୍ବା'ରେ ନାଟ୍ୟକାର 'ଅମ୍ବା'କୁ ନିଜ ପାଖକୁ ନେଇ ଆସିଛନ୍ତି। ସାଂପ୍ରତିକ ନାରୀମାନଙ୍କର ଜୀବ ବୋଧର ବିଶ୍ଳେଷଣ ନିମନ୍ତେ। ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ଅନ୍ଧାରୀ ମୂଳକରେ ଅତ୍ୟାଚାରିତ, ଅପମାନିତ ହେଉଥିବା ନାରୀ ମାନଙ୍କୁ ପ୍ରତିବାଦର ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ ନିମନ୍ତେ ଆହ୍ୱାନ କରେ 'ଅମ୍ବା'। ଅମ୍ବାର ସୁରୁଚିପୂର୍ଣ୍ଣ ବୁଦ୍ଧିଦୀପ୍ତ, ରସସିକ୍ତ ସଂଳାପ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ନିଜର କରିପାରିଛି। କିନ୍ତୁ ସମଗ୍ର ନାଟକର ଚରିତ୍ର ମୁହଁରେ ଦେଇଥିବା ସଂଳାପରେ ତୀବ୍ରତା ଓ ଆଳଙ୍କାରିକତା ଅଭାବବୋଧ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। କିନ୍ତୁ ପରିବେଷଣରେ ଚମତ୍କାରିତା ଓ ଚରିତ୍ର ସମୂହର ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱର ବିଶ୍ଳେଷଣରେ ପାରଦର୍ଶୀତା ଏ ନାଟକର ସଫଳତାର ଗୋପନ କାହାଣୀ। କ୍ଷତ୍ରୀୟ ଏବଂ ବ୍ରାହ୍ମଣ (Power and knowledge) ସଠିକ୍ ସମୀକରଣ ବିନା କୌଣସି ରାଜ୍ୟରେ ସୁଶାସନ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଏହାହିଁ ହେଉଛି ପୌରାଣିକ ନାଟକ 'କଲମସ୍ ପାଦ'ର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର। 'ମହାପୁରୁ' ଏକ ଖେଳଭିତ୍ତିକ ଶିଶୁ ନାଟକ। ବାସ୍ତବିକତାର ଭିତ୍ତିଭୂମିରେ କାଳ୍ପନିକତାର ରଂଗ ପ୍ରଲେପ କରି ଆଂଚଳିକ ଲୋକଗୀତ ଓ ଲୋକନୃତ୍ୟର ସଂଠିକ୍ ସଂଯୋଜନା ଓ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ପରିବେଷଣ ଶୈଳୀ ନାଟକକୁ ଉଚ୍ଚାଙ୍ଗ କରିପାରିଛି। ଶିଶୁମାନଙ୍କର ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ, ସେମାନଙ୍କ ପସନ୍ଦ-ଅପସନ୍ଦ, ଆନନ୍ଦ- ଉଲ୍ଲାସ, ଭୟ, କ୍ରୋଧର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଭାବୁକ ସୂକ୍ଷ୍ମାତିସୂକ୍ଷ୍ମ ଭାବରେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରି ନାଟ୍ୟକାର ଉପସ୍ଥାପନ କରିଛନ୍ତି।

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଦଶକରେ ଯୁବ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଶାନ୍ତ ମାଝୀଙ୍କର ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଆବିର୍ଭାବ ହୁଏ। ୧୯୯୨ ମସିହାରେ 'ଝରାଫୁଲ' ନାଟକରୁ ତାଙ୍କ ନାଟ୍ୟକାର 'ମା' ନିଷାଦ୍', 'ଧୂନ୍ଦୁକୁଡୁ', 'ସତ୍ୟମେବ ଜୟତେ', 'ଆଦର୍ଶ ବିବାହ' ଉପାଖ୍ୟାନ ପ୍ରଭୃତି ସାତୋଟି ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକ ରଚନା କରି ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟକ ଜଗତରେ ନିଜକୁ ସ୍ଥାନିତ କରିପାରିଛନ୍ତି। ବିଷୟ ବସ୍ତୁ ନିର୍ବାଚନରେ ଅଭିନବତ୍ୱ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣର ବାସ୍ତବ ଦୃଷ୍ଟିଭଂଗୀ, ସଂଳାପ ସଂଯୋଜନାର ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ବିନ୍ୟାସ ତାଙ୍କର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକୁ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ କରିବା ସଂଗେ ସଂଗେ ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିଛି। ବିଶେଷତଃ 'ରାମ-ରାଏଜ' ଉତ୍କୃଷ୍ଟ

ହାସ୍ୟ ବ୍ୟଙ୍ଗ ନାଟକ। ସାମାନ୍ୟ ଏକ୍ ଅଣ୍ଡା ପାଇଁ ଦୁଇଟି ଗ୍ରାମୀଣ ଚରିତ୍ର ହରିଆ ଓ ମାଲିଆ ମଧ୍ୟରେ ହୋଇଥିବା ବଚସା ଦୁହିଁଙ୍କ ପାଇଁ ଗର୍ବ ଓ ଗୌରବର ବିଷୟ ହୁଏ। ଧିରେ ଧିରେ ତାହା ଉଗ୍ରରୂପ ଧାରଣ କରେ। ଶେଷରେ ଅଣ୍ଡାଟି ଫାଟିଯାଏ ଏବଂ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ହୁଏ। ଝମିଟି ଖେଳରୁ ମହାଭାରତ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା ପରି ଏହି ନାଟକର କାହାଣୀ ସମସ୍ୟା ବିହୀନ ଏକ କଥାବସ୍ତୁକୁ ସମସ୍ୟାର ରୂପ ଦେଇ ଯେଉଁ ଭଳି ନାଟକଟିଏ ନାଟ୍ୟକାର ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି ତାହାହିଁ ତାଙ୍କର ମୌଳିକତା ପ୍ରତିପାଦିତ କରେ।

ପ୍ରଦୀପ୍ତ କୁମାର ଭୋଇ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟକାର ରୂପେ ନିଜର ସ୍ଥିତିକୁ ସଂପ୍ରତି ସୁଦୃଢ଼ କରିପାରିଛନ୍ତି । 'ବଏଟା' ଡୁମେର୍ ଫୁଲ', 'ଅନାଥ', 'ଭାଜିଶାଗ୍', 'ଭୂମିସୂତା', 'ଚିଠି', 'ଚିନି' ପ୍ରଭୃତି ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକ ଦର୍ଶକଙ୍କ ପ୍ରିୟ ଭାଜନ ହୋଇଛି। ପ୍ରାୟତଃ ପ୍ରଦୀପ ବାବୁଙ୍କର ନାଟକରେ ପଶ୍ଚିମ ଓଡ଼ିଶାର ଲୋକଙ୍କର ଜନଜୀବନର ସମସ୍ୟାର ପ୍ରତିଛବି ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ପାରମ୍ପରିକତା ଓ ଆଧୁନିକତାର ପରିବର୍ତ୍ତିତ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଜୀବନ ସଂପର୍କୀୟ ରୂପାୟନ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ସ୍ୱର ଓ ସମ୍ଭାର। ବିଶେଷ ରୂପେ ଆଂଚଳିକ ନୃତ୍ୟ, ସଂଗୀତ ଓ ଗୀତର ସୁମଧୁର ସଂଯୋଜନା ନାଟକର ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ଉଚ୍ଚାଙ୍ଗ କରିଛି। ତାଙ୍କ ଚରିତ୍ର ଗୁଡିକ ସହଜ, ସରଳ ଓ ସୁବୋଧ୍ୟ ଭାଷାରେ କଥା କହନ୍ତି। ନାଟକୀୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ ଓ ଗତିଶୀଳତା ନାଟକ ଗୁଡିକ ରସସିକ୍ତ କରିବାରେ ସହାୟକ ହୋଇଛି।

ଅଭିନେତାରୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଓ ନାଟ୍ୟକାରର ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ରୂପ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିଥିବା ଏହି ପ୍ରାବନ୍ଧିକଙ୍କ ପ୍ରଥମ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକ 'ଏନ୍ତା ବି ହେସି' ଯାହା ସେ ରଚନା କରିନ୍ତି ୧୯୮୮ ମସିହାରେ। ଶିକ୍ଷା ଯେ ସମସ୍ତଙ୍କ ପାଇଁ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ। ଏହାକୁ ନେଇ ପାରମ୍ପରିକ ଭିତ୍ତିରେ ରଚିତ ଏହି ନାଟକରେ ଚେତନାଧର୍ମୀ ସ୍ୱର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏହାପରେ ତାଙ୍କ ଲେଖନୀ ମୁନରୁ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ନାଟକ 'ଗଁଠ୍ଲା ଜୁରା', 'ପ୍ରେମ-ବଚନିକା', 'ଦେଖ୍ ଦରପନ୍ କେନ୍ତା ରକ୍ମ', 'କଥାନି', 'ନିଏ କରମା ଆସ', 'ଚଟନୀ', 'ପରବ୍',(ଶିଶୁନାଟକ), 'ମୋକ୍ଷର ସଂଧାନ ଥି' ଓ 'ଶାନ୍ତିପକ୍ଷୀ' ଦୁଇଟି ନାଟକ ତତ୍ତ୍ୱ ଉପରେ ପର୍ଯ୍ୟବେସିତ। ସୁପରିକଳ୍ପିତ କଥାବସ୍ତୁ ଚୟନ, ତ୍ରୁଟିଜନିତ ବସ୍ତୁବିନ୍ୟାସ, ଚରିତ୍ର ରପାୟନର ଗଭିରତା ସଂଳାପର ସ୍ୱର ସଂଯୋଜନା (tonal plan) ସଂଳାପରେ ନାଟକୀୟତାର ଭାବ ତାଙ୍କର ଲେଖନୀର ମୌଳିକତା ପ୍ରତିପାଦନ କରେ। ନାଟକୀୟ ସଂଶୟ (suspance) ଦ୍ୱନ୍ଦ (conflict) ଓ ଗତିଶୀଳତା ପ୍ରାବନ୍ଧିକଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକୁ ରସସିକ୍ତ କରିବାରେ କେବଳ ସହାୟକ ହୋଇନାହିଁ, ଦର୍ଶନୀୟ ଆହୁତି ମଧ୍ୟ ଲାଭ କରିଛି। ସଂବଲପୁରୀ ସଂଳାପ ରଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ନୂତନ ଦିଗ୍‌ବଳୟର ସୂଚନା ଦିଏ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସଂବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ସଂଳାପ ସମୂହ। ଏହା ଯେପରି ବାସ୍ତବ ସେହିପରି ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ୤

ବିଶେଷ ଭାବେ 'ମୋକ୍ଷର ସଂଧାନ୍ ଥି' ଓ 'ଶାନ୍ତିପକ୍ଷୀ' ଦୁଇଟି ନାଟକ ଆଦିବାସୀ ଜନ ଜାତିର ଲୋକ କାହାଣୀ ଉପରେ ଆଧାରିତ ଯାହାରି ଭିତରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ବୁଦ୍ଧଙ୍କର ସେହି ଅହିଂସାର ସ୍ୱର। ସାଂପ୍ରତିକ ପରିସ୍ଥିତିରେ ବୁଦ୍ଧଙ୍କର ସେହି ସ୍ୱରକୁ ଝଂକୃତ କରିବାର ପ୍ରୟାସ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ବୁଦ୍ଧଙ୍କ ଉପରେ ଗଭୀର ଅନୁଧ୍ୟାନର ପରିଚୟ ଦିଏ।
ସେମିତି 'ଶାନ୍ତିପକ୍ଷୀ' ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ଭୀତତ୍ରସ୍ତ ଲୋକଙ୍କର ଅସହାୟତାର ମର୍ମଭେଦୀ କଣ୍ଠ ସ୍ୱରର ଏକ ନିଚ୍ଛକ ରୂପାୟନ ଯେଉଁଠି ମଣିଷ ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହ କରିବା ଆରମ୍ଭ କରିଛି ପୁନଶ୍ଚ ଏକ ସୁନ୍ଦର ପୃଥିବୀ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ନିମିତ୍ତ। ସାମୟିକ ଲୋକପ୍ରିୟତାର ପ୍ରଲୋଭନରୁ ନିଜକୁ ଦୂରେଇ ରଖି ସାମାଜିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ବିଶ୍ଳେଷଣ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସ୍ଥିତିକୁ ସମ୍ବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ସୁଦୃଢ଼ କରିପାରିଛି।

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଦଶକରେ ନାଟ୍ୟକାର ନକୁଳ ବାଦୀଙ୍କର ଆବିର୍ଭାବ ହୁଏ। 'ଏ ଫୁଲ', 'ଅଲଝଟ୍', 'ବକର୍ନା', 'ରବିଆଖିଆ' ପ୍ରଭୃତି ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକ ରଚନା କରି ଏ ଅଂଚଳର ଜଣେ ଜଣାଶୁଣା ନାଟ୍ୟକାର ଭାବରେ ନିଜର ପରିଚୟ ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ବିଶେଷ କରି ତାଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ସାମାଜିକ ସଂସ୍କାରର କ୍ରିୟା ପ୍ରକ୍ରିୟାରେ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ।

ଦୁର୍ବୋଧ ଦାର୍ଶନିକତାର ଦର୍ଶକ ମାନସକୁ କ୍ଷତାକ୍ତ ନକରି ସହଜ, ସରଳ, ସୁନ୍ଦର କଳାତ୍ମକତାରେ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ନିଜର କରିବାର ଯେଉଁ ପ୍ରୟାସ, କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର ସେଥିରେ ସେ ସଫଳ ହୋଇଛନ୍ତି। ମା' ଓ ମାଉସୀ'ର ସଂପର୍କର ସେତୁକୁ ନେଇ ଚରିତ ନାଟକ 'ବକର୍ନା'। ପିଲାଟିଏ ଜନ୍ମ ହେଲା ପରେ ତା ମାଆର ବକର୍ନା। (ସ୍ତନରୁ ନିର୍ଗତ ପ୍ରଥମ କ୍ଷୀର) ହିଁ ଶିଶୁଟି ଖାଇଥାଏ। କିନ୍ତୁ ଲୋକ ଦେଖାଣିଆ ଶିକ୍ଷିତ ମଣିଷ ସେହି ମା'କୁ ଭୁଲି 'ମାୟା' ରୂପକ ମାଉସୀର ଜାଲରେ ଛନ୍ଦି ହୋଇଯାଏ। ପାଶୋରି ଦିଏ ମା'ର ମହାନତା। ସେହି ମା' ହେଉଛି ଆମରି ସଂସ୍କୃତି । ଅଧୁନା ମଣିଷ ଆମର ସଂସ୍କୃତିକୁ ପାଶୋରି ଉଗ୍ର ଆଧୁନିକତାର ପଶ୍ଚିମୀ ସଂସ୍କୃତିର ପଛରେ ଧାବମାନ ଏବଂ ସେଥିପାଇଁ ଅବକ୍ଷୟମୁଖୀ ହେଉଛି ସମାଜ। ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାର ନିବେଦନ କରିଛନ୍ତି ଅଧୁନା ମଣିଷକୁ ନିଜର ସଂସ୍କୃତି ନିଜ ମା' ମାଟିକୁ ସ୍ନେହର ଡୋରରେ ଆବଦ୍ଧ କରିବା ପାଇଁ ଯାହାର ମହିମା ଅସୀମ। ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକରେ ସେ କହିଛନ୍ତି ମଣିଷ, ପରିବାର ଓ ସମାଜର କଥା। ମଣିଷକୁ ସଚେତନ କରିବାର ପ୍ରୟାସ କରି ସଫଳ ହୋଇଛନ୍ତି । ସାଂପ୍ରତିକ ମଣିଷର ଯଥାର୍ଥ ପ୍ରତିବିମ୍ବନ ନିମନ୍ତେ ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ୱଅନୁଭୂତିର ଯେଉଁ ଗଭୀର ସ୍ତରକୁ ପ୍ରବେଶ କରିଛନ୍ତି ତାହାହିଁ ତାଙ୍କର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକୁ ରସାପ୍ଳୁତ କରିଛି, ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ପ୍ରଦାନ କରିଛି।

ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟ ଏକ ଅମ୍ଳାନ ପ୍ରତିଭା ନାଟ୍ୟକାର ଅଶୋକ କୁମାର ବହିଦାର । ଅତି ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଭାବେ ପାରମ୍ପରିକ ଭିତ୍ତିରେ ନାଟକ ରଚନା କରି ଦର୍ଶକଙ୍କ

ସେ ପ୍ରିୟ ଭାଜନ ହୋଇପାରିଛନ୍ତି । 'ପୁଷ୍‌ପୁନି', 'ସାରେ ଜହଁସେ ଆଛା', 'ଆଝିର ଖବର୍',
'ତମ୍ଭୁ', 'ଠିକ୍ ଦଶ୍ ବଜେ', 'ବାଘା', 'ସନାତନ୍ କେ ଲିଂକନ୍‌ର ଭୁତ୍ ଧରିଛେ' ପ୍ରଭୃତି
ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକ ରଚନା କରି ଦର୍ଶକୀୟ ଆଦୃତି ଲାଭ କରିଛନ୍ତି । 'ବା' ଏବଂ 'ଘା'
ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଦୁଇଟି ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି କଳ୍ପନାରେ ସେ କହିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ମଣିଷ
ମନର ଗହନର ଅନ୍ଧାରିତ କୋଣକୁ ଏବଂ ସେହି ଅନୁଭୂତିହିଁ ତାଙ୍କ ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରକ୍ରିୟାର ମୂଳ
ଉପାଦାନ । ତାଙ୍କ ନାଟକର କାହାଣୀ ହିଁ କଥା କହେ । ମଣିଷ ମନକୁ ରସସିକ୍ତ କରେ ।
ସେ କହିଛନ୍ତି ମଣିଷର କଥା ତାର ଆଶା, ଆକାଂକ୍ଷା, ସାଂସାରିକ ଓ ସାମାଜିକ ଜଞ୍ଜାଳର
ମର୍ମଦାହୀ ବାଣୀ । ତ୍ରିକୋଣ ପ୍ରେମର ପିରାମିଡରେ ସାଧାରଣ ମଣିଷର ପ୍ରେମଭିତ୍ତିକ
ମାନସିକତା ଉପରେ ଆଧାରିତ ନାଟକ ଘା' । ସହର ତଳି ଅଂଚଳର ରାସ୍ତା କଡ଼ରେ
ଭିକ୍ଷାବୃତ୍ତି କରି ବଂଚୁଥିବା ଅସହାୟ ମଣିଷ ମନ ଭିତରେ ଥିବା ପ୍ରେମର ଭାବକୁ ରୂପନ
ହୋଇଛି ନାଟକ ଘା'ରେ । ଘଟଣାରେ ବାସ୍ତବତା ଅନୁକୂଳ ସଂଗୀତ, ଶିଳ୍ପୋଚିତ ସଂଳାପ
'ଘା' ନାଟକକୁ ଜୀବନ୍ତ କରିଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଦୃଢ଼ ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ ଏକନିଷ୍ଠ ସାହିତ୍ୟବୋଧ
ହିଁ ତାଙ୍କ ରଚନା ଗୁଡ଼ିକୁ ଉଚ୍ଚାଙ୍ଗ କରିଛି ।

ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକ ରଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ନିଜର ପରିଚୟ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିବା ଅଂଚଳରେ
କେତେକ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସମ୍ବନ୍ଧରେ ବିଶେଷ ଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଯାଇଛି । ଏହାବାଦ
ଆହୁରି ଅନେକ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଲେଖନୀ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ସ୍ଥିତିକୁ ମଜବୁତ୍
କରିଛି । ଡକ୍ଟର ସଦାନନ୍ଦ ଅଗ୍ରୱାଲ୍‌ଙ୍କ 'ରକତ', ରବି ରଂଜନ ପ୍ରଧାନଙ୍କ 'ଉପାସୀର ଚିଠି'
'ଗୁଂପା ଗୁନ୍ଦଲା ଲେତା', ବବୁଲ୍ ବାଗ୍‌ଙ୍କ 'ନିମକ ହାରାମ୍ ଜାଗିର', 'ଆସ କିଏ ନେବ
ଦେଶ୍‌କେ ଠିକା', 'ଗାଁ', 'ପେନ୍‌ସନ ଟେନ୍‌ସନ', 'ଶେଷଚିଠି', 'ଛି ଛି କୁଟା ଧାଙ୍ଗରୀ
ଦୁଲା', 'ସେଲେରି-୪୦୦', 'ଭାଟିଶାଲ୍‌ନୁ ପାଠଶାଳା', 'କନା କେ ବାଡି - ମୁରୁଖ
କେ ଖଡି', 'ବରଷା ହଉଛେ ଖଟ୍ ଖସ୍‌ରା', 'ଲଭ୍ ମେରେଜ୍', 'ସଙ୍ଗା', ଡକ୍ଟର ନିର୍ମଳ
ନାୟକଙ୍କ ' ଆଠନି ହଜିଛେ', ପ୍ରଦୀପ ଡି. ମାଝିଙ୍କ 'ଟୋକିମାରା', 'ବନାଗୁଦା', କ୍ଷିତିଶ
ପୁରୋହିତଙ୍କ 'ସମ୍ଭବତଃ', ଦୀପକ ପଂଡାଙ୍କ 'ସଂଗ୍ରାମ', 'ଘୁଡାର୍ଖଡ଼ବଟ୍ ଖଡବଟ୍', 'ତନ୍
ନନ୍ ନନ ତନ୍', ଦିଲ୍ଲୀପ ବେହେରାଙ୍କ 'ପିଲାଟ୍ ଫରମ୍', ଭାରତ ବାସୀ କି ଜୟେ,
ମୁର୍ଦାର, ଅର୍ଜୁନ୍ ମହାନ୍ତିଙ୍କ 'ସୁନା ଜୟନ୍ତୀ', 'ଝୁରି', ମଧୁସୂଦନ ବାରିକଙ୍କ 'ୱା ୱାରେ
ସରକାର', 'ସାତ୍‌ପୁରୁଷ' ଆଶୁତୋଷ ଦାଶଙ୍କ 'ଏକ୍ ଦୁଇ ତିନି' 'ବୁଭୁକ୍ଷିତଂକିମ୍' ଅନନ୍ତ
କୁମାର ରାଉତଙ୍କ 'ଆଏଁଖ ଥାଇ କରି ଅନ୍ଧା', 'ଆବାଜ୍', ଡକ୍ଟର ସୁବାସ ମେହେରଙ୍କ
'ସହିଦ୍ ଜମିଦାର ମାଧୋ ସିଂ' ଧନପତି ମହାପାତ୍ରଙ୍କ 'ଡାଲ୍‌ଖାଇ', ତାରା ପ୍ରସାଦ ନନ୍ଦଙ୍କ
'ଉକିଆ', ଜୀବଧନ ବାରିକଙ୍କ 'କସ୍ତୁରୀ', ଭବାନୀ ଶଙ୍କର ପ୍ରଧାନଙ୍କ 'ଶିଶି ଆଉର ଲାଲ

ପାଏନ'‚ 'ଭୋଟ୍', ଅତୁଲ୍ୟ ପୁଝାରୀଙ୍କ 'କରମ୍‚ 'ସଲାମ୍ ସହର', 'ଫୁଲ୍', 'ମାଁ', ଅକୁର ଚାନ୍ଦଙ୍କ 'ନୂଆଁଖାଇ ଗୁଟେ ଗରୀବ ଘରେ', 'ହକ୍', 'ଭଙ୍ଗାଡଙ୍ଗା', 'ରାଧା ମୋହନ କଦମ୍ ତଲେ', 'ବଜନିଆ', ଅଶ୍ୱିନୀ ପଣ୍ଡାଙ୍କ 'ହରିବୋଲ', 'ବର୍ଷା', 'ଲକ୍ଷ୍ମୀ', 'ଉଦର୍ଛା', 'ଚିଡିଆଖାନା', ଅଶୋକ ପଣ୍ଡାଙ୍କ 'କୁମର୍ମେଲ୍ ବୁଢ଼ା', 'ଭଙ୍ଗାଘରେ ଚକା ଜନ୍', 'ଗାଁଅଲିଆ ଶଲା ଲଡଙ୍ଗ ଫସ୍', ଚିନ୍ତାମଣି ଜେନାଙ୍କ 'ରାସ୍‌ଦ ଖଁଡେ ଖାଇ', 'ମଦୁଆ ରଜା', ଜଗଦାନନ୍ଦ ଛୁରିଆଙ୍କ 'ଇ ଯୁଗର ଗାନ୍ଧୀ', 'ଠକମନ ଚାଲଯିବା', 'ରଜା -ପରଜା', 'ନେତା ଜନତା', ଜ୍ୟୋତି ପ୍ରକାଶ ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କ 'ଶିକାର ଶିତଲି ଜିବା', ଦରହ, ଗଣେଷ ଚୋର, ନାଟୁଆ ପରୁଷୋତ୍ତମ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ବନାଲହ' 'କୁଆଁରୀ, ପ୍ରଦୀପ୍ତ ରାୟଙ୍କ 'ମୁଇଁ ମୋହନ୍ ଦାସ କହୁଛେ', ରାମଭକ୍ତ ଫିକାରଙ୍କ 'ହୋଟେଲ୍ କହାକୁତ', 'ମଧୁଧାମ୍ ନଚନ୍ଦେ', ଶ୍ୟାମ ପ୍ରସାଦ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ତସ୍ମୈ ଶ୍ରୀ ଗୁରବେ ନମଃ,' କରିଆ', ସନ୍ତୋଷ ପ୍ରଧାନଙ୍କ 'ଫଟା ମାଏଟ', 'ଶୁଖା ଆକାଶ୍', ସୁବାଷ ପ୍ରଧାନଙ୍କ 'ସମିଆ', 'ଡ୍ରଗ୍ସ୍', 'ଭାତ୍‌ମୁଠେ', 'ଡିବ୍‌ରୀ', 'ବୃତ୍ତାନ୍ତ', 'ଖୁଲାଝରକା', 'ଦ୍ୱିତୀୟ ଗାନ୍ଧୀ' ଟିକେଶ୍ୱର ବିଶ୍ୱାଳଙ୍କ 'ଆଟର୍ ହଟ୍‌ହଟା', 'ରାମ୍ ତୁମେ ଫିରି ଜିଅ', 'ସହରୀ ବାବୁ', 'ଖେଚଡ଼ିଆ', 'ଅଭଦ୍ର ଜାନ୍‌ବେତା', ଉମେଶ ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କ 'ବାବା ଉଲଟିଦେଲେ', 'ଗାଡ୍ ଭାଲୁ', 'ଫେରୁଥାରେ ବେଟା ଘନା', ଉଦୟ ଚନ୍ଦନଙ୍କ 'ମଶାନ୍ ଦରଇ୍', କୈଳାସ ଅଗ୍ରୱାଲ୍‌ଙ୍କ 'କରବ୍ ଆସ', ପ୍ରଭୃତି ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକ ଗୁଡିକ ଗତାନୁଗତିକ ଧାରାରେ ରଚିତ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେହି ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ପରିବେଷଣ ଶୈଳୀରେ ନୂତନତା ଯୁଗ ରୁଚି ଚରିତ୍ରାଭିମୁଖୀ ସଂଳାପ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଆମୋଦିତ କରିବା ସଂଗେ ସଂଗେ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକର ବିକାଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସହାୟକ ହୋଇଛି ।

ସଂପ୍ରତି ଏ ଅଂଚଳର ଜଣେ ଉଦୀୟମାନ ଯୁବ ନାଟ୍ୟକାର ଆଶୀଷ କୁମାର ସୋନାରଙ୍କ ଆବିର୍ଭାବ ସଂବଲପୁରୀ ନାଟକର ଉତ୍ତରଣ ପଥରେ ଆଲୋକ ସଂଚାର କରିଛି । 'କେତା', 'ସଖାଲିର ଖରା', 'ସିମ୍‌ନା କାନ୍‌ଥି' (Boundary wall) 'ସାଁପ ସିଡ଼ି' ପ୍ରଭୃତି ପାରିବାରିକ ଓ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ଉପରେ ଆଧାରିତ । ନୂତନତ୍ୱ ଅନ୍ୱେଷଣର ପ୍ରୟାସରେ ତାଙ୍କ ଲେଖନୀ ବିମୂର୍ତ୍ତ ହୋଇଛି । ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କ ସଂଯୋଗ ସ୍ଥାପନ କରିବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ହିଁ ତାଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ତେଣୁ ତାଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ବୌଦ୍ଧିକତାର ପ୍ରଶ୍ନ ନାହିଁ । ସମସାମୟିକ ପରିବେଶ ଓ ମଣିଷର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ନେଇ ରଚିତ ଏହି ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ଶୈଳୀ ଓ ବକ୍ତବ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନୂତନ ।

ଭାଷା ସଂସ୍କୃତିର ଧାରକ ଓ ଧାବକ । ସାଂସ୍କୃତିକ ଆଦାନ ପ୍ରଦାନ ନିମନ୍ତେ ବ୍ୟବହୃତ ଭାଷା ଅନୂଦିତ ହେଲେ ହିଁ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଥାଏ । ଭଲ ଅନୁବାଦ ପୁନଃ ସୃଜନର ଧର୍ମକୁ

ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ଅନୂଦିତ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ଏକ କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର ତଥାପି ଏହା ମୂଲ୍ୟବାନ । ସଂବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ଏ ଯାବତ୍ କିଞ୍ଚିତ ଅନୁବାଦ ନାଟକ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏ ପ୍ରାବନ୍ଧିକ କିଛି ନାଟକ ଅନୁବାଦ କରିଛନ୍ତି । ଗୋଲକ ଦାସ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ଓଡିଆ- ନାଟକ 'ଆଶାର ଆକାଶ', ଏଡ୍‌ୱାର୍ଡ ଏଲ୍‌ବିଙ୍କ 'ଦି ଜୁ ଷ୍ଟୋରୀ' (କଥାନି ଚିଡ଼ିଆଁ ଖାନାର), କୁନ୍ତଳା ମିଶ୍ରଙ୍କ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ 'ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି', ଅଲବେଆର କାମ୍ୟୁଙ୍କ 'ଦି କ୍ରସ ପରପସ' (ସଂଘାତ୍) ସଂବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ଅନୁବାଦ କରିଛନ୍ତି ।

ସତ୍ୟରଂଜନ ବେହେରା ବିଜୟ ତେନ୍ଦୁଲକରଙ୍କ 'ସଖାରାମ ବାଇଣ୍ଡର'କୁ 'ସଖାରାମ' ରୂପେ ଅଜିତ୍ ବରଠାକୁରଙ୍କ ଅସାମୀ ନାଟକ 'ଗତିରୋଧକ' କୁ 'ଗତିରୋଧକ' ନାଁରେ ସଂବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ଅନୁବାଦ କରିଛନ୍ତି । ସେହିପରି କେଶରଂଜନ ପ୍ରଧାନ ପ୍ରେମଚାନ୍ଦଙ୍କ ମୂଳ ହିନ୍ଦୀ ଗଳ୍ପକୁ ସଂବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି । ନକୁଳ ବାଦୀଙ୍କ ଗଳ୍ପ 'ରାଏମତୀର ବାଏର'ର କୁ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି । ଚେକୋଭ୍‌ଙ୍କ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ନାଟକ 'ଦି ମେରେଜ୍ ପ୍ରପୋଜାଲ୍' କୁ 'ନାଗ୍‌ନାଡି' ନାମରେ ନାମିତ କରି ସଂବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ନାଟ୍ୟରୂପାନ୍ତର କରିଛନ୍ତି । ଉର୍ଦ୍ଦୁ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଗାଳ୍ପିକ ଓ ଔପନ୍ୟାସିକ କିଷନ୍ ଚନ୍ଦରଙ୍କ ଉପନ୍ୟାସ 'ଏକ୍ ଗଧେକି କଥା' ଉପରେ ଆଧାରିତ ସଂବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ରଚିତ ନାଟକ 'ଗଧର କଥାର' ମଧ୍ୟ ରଚୟିତା କେଶ ରଂଜନ ପ୍ରଧାନ । ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରବାହମାନ ଧାରା ଭିତରେ ଅନୂଦିତ ନାଟ୍ୟ କୃତିର ପରିମାଣ ଖୁବ୍ ନଗଣ୍ୟ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ତାର ଗୁଣାତ୍ମକ ମାନ ଖୁବ୍ ଉଚ୍ଚକୋଟିର । ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟାନୁବାଦି ସାହିତ୍ୟ ଏବେ ତାର ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଅବସ୍ଥିତ । ହୁଏତ ଆଉ କିଛି ବର୍ଷ ପରେ ତାର ସ୍ଥିତି ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଦୃଢ଼ ହେବ ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ।

ନାଟକ ସାମାଜିକ ଆଲୋଡ଼ନର ଆୟୁଧ । ସଂବଲପୁରୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ମାତ୍ର କିଛି ବର୍ଷ (୧୯୮୦ରୁ ୨୦୦୭) ମଧ୍ୟରେ ନିଜର ଏକ ଜାଜ୍ଜୁଲ୍ୟମାନ ସ୍ଥିତି ଜାହିର କରପାରିଛି । ଉଭୟ ଲୋକଶିକ୍ଷା ଓ ମନୋରଂଜନର ମାଧ୍ୟମ ରୂପେ ଗୃହୀତ ହୋଇଛି । ଆଂଚଳିକ ନୃତ୍ୟ, ସଂଗୀତ ଓ ଗୀତର ସୁମଧୁର ସଂଯୋଜନା ନାଟକ ଗୁଡିକୁ କରିଛି ବର୍ଣ୍ଣାଢ୍ୟ, ରସସିକ୍ତ ଓ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ । ସାମଗ୍ରିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଉତ୍ତରଣ ପଥରେ ଏହା ଏକ ଦିପ୍ତୀମନ୍ତ ଆଲୋକ ଶିଖା ।

ନାଟକରେ ଆଲୋକ ବିନ୍ୟାସର ପରିକଳ୍ପନା

ଅଧ୍ୟାପକ ନବୀନ କୁମାର ପରିଡ଼ା

ମଞ୍ଚରେ ଆଲୋକର ବିନ୍ୟାସ କରିବାକୁ ଯିବାବେଳେ, ଆମକୁ ମଞ୍ଚର ଅଭିନୟ କ୍ଷେତ୍ରର ବିଭାଜନ ସଂପର୍କରେ ବିଶେଷ ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହେବ। ଆମେ ଜାଣୁ ଯେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ରଙ୍ଗସ୍ଥଳୀକୁ ଅଭିନେତାର ଅଭିନୟରେ ପାରଦର୍ଶୀତା ଆଣିବା ପାଇଁ ତାକୁ ପ୍ରଥମେ ଅପ୍‌ଷ୍ଟେଜ୍ ଓ ଡାଉନ୍‌ଷ୍ଟେଜ୍ ଓ ତାପରେ ତାକୁ ତିନି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରି ଅପ୍‌ଷ୍ଟେଜ୍; ସେଣ୍ଟର ଷ୍ଟେଜ୍ ଏବଂ ଡାଉନ୍‌ଷ୍ଟେଜ୍‌ରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଥିଲା। ମଞ୍ଚର ପଛପଟ (ସାଇକ୍ଲୋରମା ଆଡକୁ) ଅଂଶକୁ ଅପ୍‌ଷ୍ଟେଜ୍ ଏବଂ ଦର୍ଶକଙ୍କ ସମ୍ମୁଖ ଅଂଶକୁ ଡାଉନ୍ ଷ୍ଟେଜ୍‌ର ଆଖ୍ୟା ଦିଆଯାଇଥିବାସ୍ଥଳେ ମଝି ଅଂଶକୁ ସେଣ୍ଟର ଷ୍ଟେଜ୍‌ର ଆଖ୍ୟା ଦିଆଯାଇଥିଲା। ମାତ୍ର ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର ଅଭିନୟର ସୂକ୍ଷ୍ମତାକୁ ଆଖିଆଗରେ ରଖି ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର ଡାହାଣ ଏବଂ ବାମପାର୍ଶ୍ୱର ମଞ୍ଚକୁ ଯାଥାକ୍ରମେ Right Stage, Left Stage ଆଖ୍ୟା ଦିଆଯିବା ସଂଗେ ସଂଗେ ମଝି ଅଂଶକୁ Center Stage ଆଖ୍ୟା ଦିଆଗଲା। ଫଳରେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭିନୟ କ୍ଷେତ୍ରଟି ନଅଟି କ୍ଷୁଦ୍ର କ୍ଷୁଦ୍ର ଭାବରେ ବିଭକ୍ତ କରାଗଲା। ସେଗୁଡ଼ିକ ଯଥାକ୍ରମେ -

1. Right up Stage (ଦକ୍ଷିଣ ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ମଞ୍ଚ)
2. Right Center Stage (ଦକ୍ଷିଣ ମଧ ମଞ୍ଚ)
3. Right Down Stage (ଦକ୍ଷିଣ - ନିମ୍ନ- ମଞ୍ଚ)
4. Centre up Stage (ମଧ ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ମଞ୍ଚ)
5. Centre Stage (ମଧମଞ୍ଚ)
6. Centre Down Stage (ନିମ୍ନ ମଧ ମଞ୍ଚ)
7. Left up Stage (ବାମ-ମଧ-ମଞ୍ଚ)
8. Left Centre Stage (ବାମ - ମଧ - ମଞ୍ଚ)
9. Centre Down Stage (ନିମ୍ନ - ମଧ - ମଞ୍ଚ)

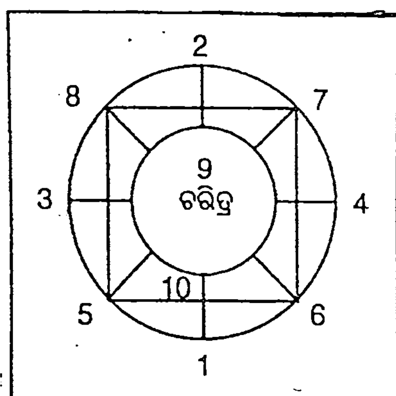
ଅତଏବ ଉପରୋକ୍ତ ଏହି ଅଂଶକୁ ଆଲୋକିତ କରିବା ପାଇଁ ଯେଉଁ ଯେଉଁ ସ୍ଥାନରୁ ଯେତେଗୁଡ଼ିଏ ଆଲୋକର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ ତାହାକୁ ମଞ୍ଚାଲୋକ ବା ଆକ୍ଟିଂ ଏରିଆ ଲାଇଟ୍‌ସ କୁହାଯାଏ। ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଯେ ମଞ୍ଚର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଂଶ ପାଇଁ ଅତି କମ୍‌ରେ ତିନୋଟିରୁ ଚାରୋଟି ଆଲୋକ ସୂତ୍ରର ବ୍ୟବହାର କରି ମଞ୍ଚ କ୍ଷେତ୍ରକୁ ଆଲୋକିତ କରିବା ଉଚିତ। ଏବଂ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଂଶକୁ ଆଲୋକିତ କଲାବେଳେ ଆମକୁ ଦୃଷ୍ଟି ରଖିବାକୁ

ପଡ଼ିବ ଯେ ପଶ୍ଚାତ୍‌ପଟ ଉପରେ ଯେପରି ଅପେକ୍ଷାକୃତ ଅନୁଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୁଅ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୁଏ ଏବଂ ଅଭିନେତା ଅଭିନେତ୍ରୀଙ୍କ ଶରୀରର ଛାଇ ଯେତେ ସମ୍ଭବ କମ୍ ଓ ଅନୁଜ୍ଜ୍ୱଳ ଭାବେ ପଶ୍ଚାତପଟରେ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ ହୁଏ। ଏହାଛଡ଼ା ମଞ୍ଚର ଅନାବଶ୍ୟକ ସ୍ଥାନକୁ ଯେତେ ସମ୍ଭବ ଅଦୃଶ୍ୟ ବା ଅନୁଜ୍ଜ୍ୱଳ ରଖିବା ସଂଗେ ସଂଗେ ଆଲୋକ ମାଧ୍ୟମରେ ମଞ୍ଚରେ ବର୍ଣ୍ଣ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟତା ଓ ବିବିଧତା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ପ୍ରୟୋଜନ। ତୃତୀୟତଃ ମଞ୍ଚରେ ଆଲୋକର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳତାକୁ ସୀମିତ କରି ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କକ୍ଷରୁ ସମସ୍ତ ଆଲୋକକୁ ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଯୋଜନା ଅନୁଯାୟୀ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରିବା ଆବଶ୍ୟକ।

ଏଇ ଆଲୋକକୁ ପ୍ରକ୍ଷେପଣ କରିବା ପାଇଁ ସ୍ପଟ୍ ଲାଇଟ୍ ହେଉ ଅଥବା ଅନ୍ୟ ବତୀ ବା ଆଲୁଅ ଏସବୁକୁ ଅଭିନେତା କିମ୍ବା ମଞ୍ଚୋପକରଣ ଉପରେ ନିକ୍ଷେପ କରିବାର ଉଚିତ ଦିଗ କଣ ଏବଂ କାହିଁକି ଏହାର ବ୍ୟବହାର ଅନୁରୂପଭାବେ କରାଯାଇଥାଏ। ତାକୁ ଜାଣିବାକୁ ହେଲେ ଆଲୋକକୁ ବିଭିନ୍ନ ଦିଗରୁ ଗୋଟିଏ ବସ୍ତୁ ବା ବ୍ୟକ୍ତି ଉପରେ ନିକ୍ଷେପ କରି ତାର ପରିଣାମ ଲକ୍ଷ୍ୟକରି ତା ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବା ଆବଶ୍ୟକ। ପ୍ରଥମେ ଆଲୋକକୁ ବ୍ୟବହାର କରିବାର ସମ୍ଭାବ୍ୟ ସମସ୍ତ ଦିଗ ଉପରେ ବିଚାର କରାଯାଇ, ଅଭିନେତା ଦର୍ଶକକୁ ସାମ୍ନା କରି Centre Stage ରେ ଛିଡାହେଲେ ତା ଚାରିପଟେ ସମ୍ଭାବ୍ୟ ଦିଗଗୁଡ଼ିକ ହେଲା

୧) ସମ୍ମୁଖ ଦିଗରୁ (D. Centre)
୨) ପଶ୍ଚାଦ୍ ଦିଗରୁ (U. Centre
୩) ଦକ୍ଷିଣ ଦିଗରୁ (R. Centre)
୪) ବାମ ଦିଗରୁ (Left Centre)
୫) ସମ୍ମୁଖ ଦକ୍ଷିଣ ଦିଗର ମଧ୍ୟରୁ (D. Right)
୬) ସମ୍ମୁଖ- ବାମଦିଗର ମଧ୍ୟରୁ (Up. Left)
୭) ଦକ୍ଷିଣ ପଶ୍ଚାତ୍(Up. Right)
୮) ବାମ ପଶ୍ଚାତ(Up. Left)
୯) ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱରୁ (Top of the Artist)
୧୦)ଅଧ ବା ପାଦତଳୁ (Foot Light)
୧୧)ଏକା ସାଂଗରେ ସବୁ ଦିଗରୁ ଆଲୋକିତ କରିବା।

ଉପରୋକ୍ତ ସମସ୍ତ ଦିଗରୁ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ କୌଣସି ଏକ ଚରିତ୍ର ଉପରେ ଗୋଟିଏ ପରେ ଗୋଟିଏ ଆଲୋକ ପ୍ରଶିକ୍ଷଣ କରି ଦେଖିବା ତାର ପ୍ରତିଫଳନ କିପରି ଭାବେ ଉପରୋକ୍ତ ଚରିତ୍ରକୁ ଚିତ୍ରିତ କରିପାରୁଛି ଓ ଦର୍ଶକଙ୍କ ଉପରେ ତାର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା କିପରି ଘଟୁଛି।

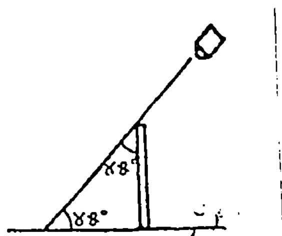


ପ୍ରଥମତଃ ମଞ୍ଚ ସମ୍ମୁଖରୁ ଚରିତ୍ର ଉପରେ ଆଲୋକ ସମ୍ପାତ କଲେ ତାହାର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୋକ ଚରିତ୍ରର ମୁଖମଣ୍ଡଳକୁ ଏତେ ମାତ୍ରାରେ ଆଲୋକିତ କରିବ ଯେ ମୁଖମଣ୍ଡଳରେ ଥିବା ଆଖିର ଗହ୍ୱର, ନାକର ଉଚ୍ଚତା, ଚିବୁକ, ଗାଲ ଆଦିର ରେଖାଗୁଡ଼ିକ ସାଧାରଣ ଭାବେ ଦେଖାଯିବ ନାହିଁ। ଫଳରେ ମୁହଁଟି ଚେପ୍‌ଟା ଓ ଫ୍ଲାଟ୍ ଦେଖାଯିବ ଓ ତାର ଘନତ୍ୱ ହରାଇବ। ଯାହାଫଳରେ ବ୍ୟକ୍ତିଟିକୁ ଚିହ୍ନି ହେବନାହିଁ। ଫଳରେ ବ୍ୟକ୍ତିଟି ତାର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ହରାଇବ । ଦ୍ୱିତୀୟରେ- ପଶ୍ଚାତ ଦିଗରୁ ଆଲୋକିତ କଲେ। ଆଲୋକ ଅଭିନେତାର ପଶ୍ଚାତ୍‌ପଟକୁ ଆଲୋକିତ କରିବା ସିନା କିନ୍ତୁ ଦର୍ଶକ ଚରିତ୍ରର ମୁଖମଣ୍ଡଳ ଦେଖିପାରିବେ ନାହିଁ ବା ଚିହ୍ନି ପାରିବେ ନାହିଁ। ଫଳରେ ଚରିତ୍ରଟି ଏକ ଛାୟା ଭାବେ ପ୍ରତୀୟମାନ ହେବ। ଏହାଛଡ଼ା ସେହି ଆଲୋକ ଦର୍ଶକଙ୍କ ଆଖିରେ ପଡ଼ିବା ଫଳରେ ଦେଖିବାରେ ବାଧା ସୃଷ୍ଟି କରିବ। ୩ରେ- ଦକ୍ଷିଣ ଦିଗ (Centre Right) ରୁ ଯଦି ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ର ଉପରକୁ ଆଲୋକ ନିକ୍ଷେପ କରାଯାଏ। ତାହେଲେ ଚରିତ୍ରର ଦକ୍ଷିଣପଟ ଅଂଶଟି କେବଳ ଦେଖାଯିବ। ଏବଂ ବାମ ପଟଟି ଅନ୍ଧାକାର ରହିବା ଫଳରେ ତାକୁ ଠିକ୍‌ଭାବେ ଚିହ୍ନି ହେବ ନାହିଁ। ୪ରେ- ସେହିପରି ଚରିତ୍ରର ବାମ ଦିଗରୁ (Centre Left) ଯଦି ଆଲୋକ ନିକ୍ଷେପ କରାଯାଏ । ତା ହେଲେ ତାର ବାମ ଅଙ୍ଗଟି କେବଳ ଦୃଶ୍ୟମାନ ହେବା ସଂଗେ ସଂଗେ ଦକ୍ଷିଣ ଅଂଶଟି ଅନ୍ଧକାରାବୃତ୍ତ ରହିବ। ୫ରେ - ସମ୍ମୁଖ ଓ ଦକ୍ଷିଣ ଦିଗ ମଧ୍ୟରୁ (Down Right Stage) ଅଂଶରୁ ଯଦି ଚରିତ୍ର ଉପରେ ଆଲୋକ ନିକ୍ଷେପ କରାଯାଏ। ତା ହେଲେ ଚରିତ୍ରର ମୁଖର ଦକ୍ଷିଣ ଏବଂ ସମ୍ମୁଖ ଭାଗର ଅଂଶଟି ଆଲୋକିତ ହେବା ସଂଗେ ସଂଗେ ତାହାର କିଛି ଆଲୋକ ବାମକୁ ବିଚ୍ଛୁରିତ ହେବ। ମାତ୍ର ବାମ ଅଂଶଟି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଦେଖାଯିବ ନାହିଁ। ୬ରେ – ସମ୍ମୁଖ ବାମ ଦିଗର ମଧ୍ୟରୁ (Down Left) ସେହିପରି ସମ୍ମୁଖ ବାମ ଦିଗର ମଧ୍ୟ ଭାଗରୁ ଚରିତ୍ରକୁ ଆଲୋକ ନିକ୍ଷେପିତ କଲେ ଚରିତ୍ରଟିର ବାମପାର୍ଶ୍ୱ ଆଲୋକିତ ହେବା ସଂଗେ

ସଂଗେ କିଛି ଆଲୋକ ଦକ୍ଷିଣ ମୁଖମଣ୍ଡଳକୁ ସାମାନ୍ୟ ଉଦ୍‌ଭାସିତ କରିବ। ୭ରେ – ବାମ ପଶ୍ଚାଦ୍ ମଧ୍ୟ (Up left) ରୁ ଆଲୋକ ନିକ୍ଷେପିତ କଲେ ବାମ ପଟର କାନ୍ଧ, ବେକ ଓ କାନ ମୂଳ ଧରି ଆଲୋକ ଚରିତ୍ରର ପଛରେ ପଡ଼ିବା ଦ୍ୱାରା ଚରିତ୍ରର ମୁଖମଣ୍ଡଳ ଅନୁଭାସିତ ରହିବ। ୮ରେ – ସେହିପରି ଦକ୍ଷିଣ ଓ ପଶ୍ଚାଦ୍ ଭାଗର (Up Right) ମଧ୍ୟ ସ୍ଥଳ ଆଲୋକିତ କଲେ ଚରିତ୍ରର ଡାହାଣପଟ କର୍ଣ୍ଣମୂଳ କାନ୍ଧ ଆଦି ଉଦ୍‌ଭାସିତ ହେବ। କିନ୍ତୁ ଚିତ୍ରଟିକୁ ଦର୍ଶକ ଚିହ୍ନି ପାରିବେ ନାହିଁ। ୯ରେ – ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱ (Top of the Artist) ରୁ ଆଲୋକିତ କଲେ ଆଲୋକ ଅଭିନେତାର ମୁଣ୍ଡରେ ପଡ଼ିବା ଫଳରେ ତାର କପାଳର ଛାଇ, ଆଖିର ଗହ୍ୱରରେ, ନାକ ଓ ଗାଲର ଛାଇ ଯଥାକ୍ରମେ ଓଠ ଓ ହନୁହାଡ଼ରେ ପଡିବ। ଓଠର ଛାଇ ଚିବୁକରେ ପଡ଼ିବ ଓ ମୁଣ୍ଡର ଛାଇ ଛାତିରେ ପଡିବା ଫଳରେ ଚରିତ୍ରଟି ମଣିଷ ଭଳି ଜଣା ନ ପଡି ଅତିମାନବୀୟ ଚରିତ୍ର ଭାବେ ଉଦ୍‌ଭାସିତ ହେବ। ୧୦ରେ – ଅଧଃ ବା ପାଦତଳୁ (Foot Light) ଚରିତ୍ରର ପାଦତଳୁ ଆଲୋକିତ କଲେ ଚିବୁକର ଛାଇ ଓଠରେ, ଓଠର ଛାଇ ନାକରେ ଏବଂ ନାକର ଛାଇ କପାଳରେ ପଡ଼ିବା ସଂଗେ ସଂଗେ ହନୁ ହାଡ଼ର ଛାଇ ଆଖି ଗହ୍ୱରରେ ପଡି ଏକ ଭୌତିକ ଚିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରିବ। ୧୧ରେ– ଏକା ସାଂଗରେ ସବୁ ଦିଗରୁ ଆଲୋକିତ ହେବ – ଏକ ସଂଗରେ ସବୁ ଦିଗରୁ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୋକ ଚରିତ୍ର ଉପରେ ପତିତ ହେଲେ ଚରିତ୍ର ଦେହରେ ଏକ ଛାୟାବିହିନ ସୃଷ୍ଟି ହେବ । ଯାହାଫଳରେ ଚରିତ୍ରଟି ତାର ଘନତ୍ୱ, ଗୁରୁତ୍ୱ ଓ ତ୍ରିମାତ୍ରିକତା ହରାଇ ପଶ୍ଚାଦ୍‌ପଟ ସହିତ ହଜିଯିବ (ଯଦି ପଶ୍ଚାଦ୍‌ପଟଟି ଧଳାରଂଗର ବା ସମ ରଂଗର ହୋଇଥାଏ)

ଉପରୋକ୍ତ ଆଲୋଚନାରୁ ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ ଯେ କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଆଲୋକ ଜଳାଇ ଚରିତ୍ରକୁ ଦୃଶ୍ୟମାନ କରିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ। ତେଣୁ ଦୁଇଟି ବିପରୀତ ଦିଗରୁ ଏକ ସଂଗରେ ଏକ ଚରିତ୍ର ଉପରେ ଆଲୋକ ନିଃକ୍ଷେପ କରିବା ପ୍ରୟୋଜନ। ଏହା ଚରିତ୍ରର ତ୍ରିମାତ୍ରିକ ଘନତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସଂଗେ ସଂଗେ ବିଜ୍ଞାନସମ୍ମତ ଓ ବାସ୍ତବ ପ୍ରତିଛବି ନିର୍ମାଣରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇଥାଏ। ଏହି ଯେ କୌଣସି ଦୁଇଟି ଆଲୋକ ମଧ୍ୟରୁ ପରୀକ୍ଷା କରି ଦେଖାଯାଇଛି ଯେ Down Right ଏବଂ Down Left ରୁ ନିକ୍ଷେପିତ ଆଲୋକ ହିଁ (ସର୍ବଶ୍ରେଷ୍ଠ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା, ଘନତ୍ୱ ବୋଧର) ବାସ୍ତବାନୁଗ- ପ୍ରତିଛବି ନିର୍ମାଣ କରିବାରେ ଶ୍ରେଷ୍ଠତ୍ୱ ପ୍ରତିପାଦନ କରିଥାଏ, ତେବେ ଚରିତ୍ରର ଏହି ଉଭୟ ଦିଗରୁ ଆଲୋକ ନିକ୍ଷେପଣ କରିବା ଦିଗରେ କେତୋଟି ବିଶେଷ ଗୁଣ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବାର ପ୍ରୟୋଜନ ଥାଏ। ପ୍ରଥମତଃ ଏହି ଦୁଇଟି ଆଲୋକରୁ ନିର୍ଗତ ରଶ୍ମି ଚରିତ୍ର ଉପରେକୁ ଉପରୁ ତଳକୁ ୪୫° କୋଣ ସୃଷ୍ଟିକରି ନିକ୍ଷେପିତ ହେବା ଉଚିତ। ତଳକୁ ୪୫° କୋଣ ସୃଷ୍ଟିକରି ଯେତେବେଳେ ଆଲୋକ ଏକ ବସ୍ତୁ ଉପରେ ପତିତ ହୁଏ ସେତେବେଳେ ବସ୍ତୁ ଓ ବସ୍ତୁର ଛାଇ ଉଭୟଙ୍କର ଆକାର ପ୍ରାୟତଃ

ସମାନ ଥାଏ। ତେଣୁ ତାହା ଅଧିକ ବାସ୍ତବାନୁଗ ମନେହୁଏ ।



ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଏହି ଦୁଇଟି ଆଲୋକରୁ ଆଲୋକ ରଶ୍ମି ନିକ୍ଷେପଣ କରିବା ସମୟରେ ଯେ କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଆଲୋକର ପ୍ରଖରତାକୁ ଡିମର ମାଧ୍ୟମରେ ବଢ଼ାଇ ଅନ୍ୟ ଆଲୋକର ଆଲୋକ ରଶ୍ମିକୁ ଅପେକ୍ଷାକୃତ କୋମଳ ଏବଂ ଅନୁଜ୍ଜ୍ୱଳ ଭାବେ ପ୍ରଜ୍ଜ୍ୱଳିତ କରାଯିବା ଉଚିତ। କାରଣ ଏହାହିଁ ପ୍ରାକୃତିକ ନିୟମ। ଯେପରି ସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କର କିରଣ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ହୋଇଥିବାରୁ ସୂର୍ଯ୍ୟରଶ୍ମି ପଡୁଥିବା ସ୍ଥାନର ଆଲୋକ ଅତ୍ୟଧିକ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ହୋଇଥିବା ସତ୍ତ୍ୱେ ଅପର ପଟଟି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନ୍ଧକାର ନ ହୋଇ ତାହା ଅନୁଜ୍ଜ୍ୱଳ ଭାବେ ଆମକୁ ଦେଖାଯାଇଥାଏ। ଏହି ଦୁଇଟି ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ଯଥାକ୍ରମେ ଉତ୍ସଲୋକ (Source Light) ଓ ପ୍ରତିଫଳିତ ଆଲୋକ (Reflected Light) ଭାବରେ ଗଣ୍ୟ କରାଯାଇଥାଏ। ତେଣୁ ଚରିତ୍ରର ଦୁଇ ପଟରେ ଥିବା ଦୁଇଟି ଆଲୋକରୁ ଗୋଟିକୁ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଓ ଅନ୍ୟଟିକୁ ପ୍ରତିଫଳିତ ଆଲୋକ (Reflected Light) ଭାବେ ପ୍ରଜ୍ଜ୍ୱଳିତ କରାଯାଇଥାଏ।

ଏତଦ୍ ବ୍ୟତୀତ ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଚରିତ୍ର ଉପରକୁ ଅନ୍ୟ କେତୋଟି ଆଲୋକ ନିକ୍ଷେପ କରିବାକୁ ପଡିଥାଏ। ସେଗୁଡିକ ମଧ୍ୟରୁ ଗୋଟିଏ ହେଲା ବେକ୍‌ଲାଇଟ୍ (ପଶ୍ଚାତ୍ ଆଲୋକ) ଯାହା ମାଧ୍ୟମରେ ଚରିତ୍ରର ଚତୁଃପାର୍ଶ୍ୱ ରେଖାକୁ ଉଭାସିତ କରାଯାଏ। ଯାହା ଚରିତ୍ର ଓ ପଶ୍ଚାତ୍‌ପଟ ମଧ୍ୟରେ ଦୂରତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିବା ସହିତ Rean light effect ସୃଷ୍ଟିକରେ। ତୃତୀୟତଃ, feel in light (ପୂର୍ତ୍ତି ଆଲୋକ) ଉପରୋକ୍ତ ଆଲୋକର ବ୍ୟବହାର ବସ୍ତୁ ଓ ଚରିତ୍ରର ଛାଇକୁ ମ୍ଳାନ କରିଦେବା ସହ ଆଲୋକର କୃତ୍ରିମତାକୁ ଧ୍ୱଂସ କରି ବାସ୍ତବାନୁଗ ପ୍ରତିଛବି ସୃଷ୍ଟିକରେ । ଏହି ଆଲୋକର ସ୍ଥାପନ ପାଦ ପ୍ରଦୀପ ଭଳି ସ୍ୱଳ୍ପଶକ୍ତିସଂପନ୍ନ ହୋଇଥାଏ। ଏହାକୁ Fill in Light କହନ୍ତି । ପଶ୍ଚାତ୍ ଆଲୋକରୁ ଚରିତ୍ର ଓ ବସ୍ତୁର ସୀମାରେଖା ବା ରିମ୍ ଏଫେକ୍ଟ ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିବାରୁ ଏହା ଫ୍ଲାଇ ଗ୍ୟାଲେରୀ ଓ ଲାଇଟ୍ ବାରରୁ ୧୨୦° ରୁ ୧୫୦° କୋଣ ଅଙ୍କନ କରି ଚରିତ୍ର ଉପରେ ମୁଣ୍ଡର ପଛପଟରୁ ନିକ୍ଷେପିତ କରିବା ଉଚିତ। ଏହି ଆଲୋକ ମଞ୍ଚରେ ଚରିତ୍ରର ଉପରେ ମୁଣ୍ଡର ପଛପଟରୁ ନିକ୍ଷେପିତ କରିବା ଉଚିତ। ଏହି ଆଲୋକ ମଞ୍ଚରେ ଚରିତ୍ରର କେବଳ ଗଭୀରତା

ସୃଷ୍ଟି କରେ ନାହିଁ ତାହା ଚରିତ୍ରର ରୂପରେଖାରେ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବୃଦ୍ଧି ମଧ୍ୟ କରିଥାଏ। ଯେପରି ଚରିତ୍ରର ମୁକ୍ତ କେଶ, ଉଡ଼ନ୍ତା ଶାଢ଼ୀର ପଣତ, ଧଳା ପୋଷାକ ପରିହିତ ବ୍ୟକ୍ତିର ନୈସର୍ଗୀକ ରୂପର ଅବତାରଣା କରିଥାଏ।

ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାର ସମ୍ଭାବ୍ୟ ବିଶ୍ଳେଷଣ

ମଞ୍ଚରେ ଦୃଶ୍ୟ ରଚନା କରିବାକୁ ଗଲାବେଳେ ଆଲୋକ ସାକ୍ଷାତ୍‌କାରକୁ ସାଧାରଣତଃ ଚାରୋଟି ଦୃଶ୍ୟ ରଚନା ପ୍ରତି ସଜାଗ ରହିବାକୁ ପଡେ । ସେଗୁଡିକ ହେଲା: ୧ରେ- ରାତ୍ରିରେ ବହିଃଦୃଶ୍ୟ। ୨ରେ- ଦିବସରେ ବହିଃଦୃଶ୍ୟ, ୩ରେ- ରାତ୍ରିରେ ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଦୃଶ୍ୟ ଓ ୪ରେ- ଦିବସରେ ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଦୃଶ୍ୟ।

ମଞ୍ଚରେ ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଦୃଶ୍ୟ ସଂରଚନା କରିବା ବହିଃଦୃଶ୍ୟର ସଂରଚନା କରିବା ଠାରୁ ଯଥେଷ୍ଟ ସହଜ ସାଧ। କାରଣ ମଞ୍ଚ ଓ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟ ନିଜେ ହିଁ ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଭାବେ ଗଠିତ ହୋଇଥିବାରୁ ଏବଂ ମଞ୍ଚର ତିନି ପାର୍ଶ୍ୱ- ପାର୍ଶ୍ୱପଟ (WINGS) ଝାଲର (BOR-DER) ବଳୟ (CYCLORAMA) ଆଦି ଦ୍ୱାରା ଆଚ୍ଛାଦିତ ହୋଇଥିବା ସଂଗେ ସଂଗେ ଦର୍ଶକମାନେ ମାନସିକ ସ୍ତରରେ ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ ଏକ ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ କୋଠରୀ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଥାନ୍ତି । ଅତଏବ ଏହିଭଳି ଏକ ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ମଧରେ ରହି ଖୋଲା ପ୍ରାନ୍ତର, ନଦୀକୂଳ, ଶସ୍ୟକ୍ଷେତ୍ର, ରାସ୍ତା,ଆଦି ଦୃଶ୍ୟର ସଂରଚନା କରିବାକୁ ଯାଇ ଆଲୋକ ବିନ୍ୟାସ କରିବା ପ୍ରାୟତଃ ଅସମ୍ଭବ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତ ହେବ ନାହିଁ।

ଏଥିର ଆମେ ଏହି ଚାରିପ୍ରକାର ଦୃଶ୍ୟ ଚରନା ସମୟରେ କିଭଳି ସାବଧାନତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ ତାର ଆଲୋଚନା କରିବା।

୧-ରାତ୍ରୀରେ ବହିଃଦୃଶ୍ୟ :- ଯେତେ ଅନ୍ଧକାରଚ୍ଛନ୍ନ ରାତ୍ରି ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କଲାବେଳେ ଦୃଶ୍ୟ ରଚନାକାରୀକୁ ବା ଆଲୋକ ସଂପାତକାରୀକୁ ବିଶେଷ ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ ଯେ ମଞ୍ଚରେ ଘଟୁଥିବା ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଘଟଣା, କାର୍ଯ୍ୟ ଓ ଚରିତ୍ରକୁ ଯେପରି ମଞ୍ଚର ଶେଷ ଧାଡ଼ିରେ ବସିଥିବା ଶେଷ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ଠିକ୍ ଭାବେ ଦେଖିପାରିବେ। ତେଣୁ ରାତ୍ରିର ବହିଃଦୃଶ୍ୟ ଦେଖାଇବା ସମୟରେ ସାଧାରଣତଃ ଫ୍ଲଡ୍ ଲାଇଟ୍‌ରେ ନୀଳ ରଂଗର ବର୍ଣ୍ଣ ମାଧ୍ୟମ ବା ରୋଧକ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇ ଡିମର ସାହାଯ୍ୟରେ ତାକୁ ସ୍ୱଳ୍ପ ଆଲୋକିତ କରିବା ଉଚିତ୍। ଏହି ଦୃଶ୍ୟରେ ବ୍ୟବହୃତ ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ଆଲୋକ ଯଥା-ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଲାଇଟ୍, ଲହ୍ନ ଆଲୁଅ ଆଦି ମଧ୍ୟ ଅନୁଜ୍ଜ୍ୱଳ ଭାବେ ପ୍ରଜ୍ୱଳିତ ହେବା ଦରକାର। ରାତ୍ରିରେ ଆକାଶ ଦେଖାଇବାକୁ ହେଲେ ଆକାଶରେ ଅସ୍ତଗାମୀ ବା ଉଦୀୟମାନ ଚନ୍ଦ୍ର ଓ କିଛି ତାରା ବଳୟପଟ୍ଟରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ କରାଯାଇପାରେ। ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ ଯେ

ଚନ୍ଦ୍ରାଲୋକିତ ରଜନୀର ଉପସ୍ଥାପନା କରିବାକୁ ଯାଇ ଯଦି ସ୍କଟ୍ ଲାଇଟ୍ ମାଧ୍ୟମରେ ମୂଳ ସୂତ୍ରରୁ ସୂତ୍ରାଲୋକ (Source Light) ଦେହରେ ବା ସମ୍ମୁଖରେ ନୀଳ ରଂଗର ଆଲୋକ ନିକ୍ଷେପଣ କରାଯାଇପାରେ। ସେତେବେଳେ ସେଇ ଆଲୋକଉତ୍ସର ନାମ ସୂତ୍ର ପ୍ରଦୀପ (Motivating Light) ଭାବେ ଗଣ୍ୟ କରାଯାଇଥାଏ। ଏହିପରି ଭାବେ କମାରଶାଳର ହାବୁକାରୁ ବାହାରୁଥିବା ଆଲୁଅ, ଜଳନ୍ତା ମଶାଲର ଆଲୋକ, ଚୁଲୀରୁ ବାହରୁଥିବା ନିଆଁର ସ୍ପନ୍ଦିତ ଆଲୋକ ଏହିଭାବେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ। ମାତ୍ର ବଳୟପଟରେ ଚନ୍ଦ୍ର ଦେଖାଇବା, କମାର ଶାଳର ହାବୁକା ବା ଜଳନ୍ତା ଚୁଲୀର ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖାଇବାକୁ ଆଲୋକର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କୌଶଳର ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରାଯାଇଥାଏ।

୨-ଦିବସରେ ବହିଃଦୃଶ୍ୟ :- ଦିବସରେ ବହିଃ ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖାଇବା ମଞ୍ଚ ଆଲୋକ ସଂପାତକାରୀ ପକ୍ଷରେ ସବୁଠୁ ବେଶୀ କଷ୍ଟକର କାର୍ଯ୍ୟ। କାରଣ ଯେତେ ଔଜ୍ଜଲ୍ୟର ଆଲୋକ ପ୍ରକ୍ଷେପଣ କଲେ ମଧ୍ୟ ମଞ୍ଚରେ ଦିବସର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳତା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଅସମ୍ଭବ। ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଅଧିକ ଔଜ୍ଜଲ୍ୟରେ ମଞ୍ଚ ଉଦ୍‌ଭାସିତ ହେଲେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ବାସ୍ତବତା ହଜିଯାଇ ତାହା ଅବାସ୍ତବଭାବେ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହେବ। ତୃତୀୟତଃ ଦୁଇପାର୍ଶ୍ୱରେ ପାର୍ଶ୍ୱପଟ ପଛରେ ବଳୟପଟ ଓ ଉପରେ ଝାଲର ଝୁଲୁଥିବା ଅବସ୍ଥାରେ ଏହାକୁ ବହିଃଦୃଶ୍ୟ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ଦର୍ଶକର ମାନସିକ ସ୍ଥିତି ଆଦୌ ଗ୍ରହଣ କରେ ନାହିଁ। ତେବେ ସୂର୍ଯ୍ୟୋଦୟ ପୂର୍ବର ସକାଳର ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ ବଳୟପଟକୁ ନୀଳ ରଂଗରେ ରଞ୍ଜିତ କରି ଡାହାଣ ବା ବାମ ପଟରୁ ସୂର୍ଯ୍ୟୋଦୟ ଦେଖାଇବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା କରି ହଳଦୀ ଓ ନାଲୀ ରଂଗର ଆଲୋକକୁ ମିଶ୍ରିତ କରି ବଳୟପଟ ରୂପୀ ଆକାଶରେ ସୂର୍ଯ୍ୟୋଦୟର ଆଭା ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ।

ଏହାଛଡା ସେହି ସମଭାବରେ ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତର ଦୃଶ୍ୟ ରଙ୍ଗମଂଚରେ ଦେଖାଇବା ଦ୍ୱାରା ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ। ତା'ଛଡା ମେଘୁଆ ଆକାଶ, କୁହୁଡି ଭରା ସକାଳ, ବରଫାବୃତ ଅଞ୍ଚଳ, ସମୁଦ୍ରର ନୀଳଢ଼େଉ ଆଦିର ଦୃଶ୍ୟରଚନା କରି ଦିବସର ବହିଃଦୃଶ୍ୟକୁ ମନୋରମ୍ କରାଯାଇପାରେ।

୩-ରାତ୍ରିର ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଦୃଶ୍ୟ-: ରାତ୍ରିର ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଦୃଶ୍ୟ ରଚନା କରିବା ଆଲୋକ ସଂପାତକାରୀ ପକ୍ଷରେ ଏକାନ୍ତ ସହଜସାଧ କାର୍ଯ୍ୟ। ମାତ୍ର ଏହାକୁ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟମୟ କରିବା ଆଲୋକ ସମ୍ପାତକାରୀକୁ ବୁଦ୍ଧିମତ୍ତା ଓ କଳାତ୍ମକ ମନୋଭାବର ଅପେକ୍ଷା ରଖେ। ଏହି ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ପାଇଁ ମହମବତୀର ଆଲୋକ, ଲଣ୍ଠନର ଆଲୋକ, କାନ୍ଥରେ ଲାଗିଥିବା ବ୍ରାକେଟ୍‌ର ଆଲୋକ, ଟେବୁଲ୍ ଲ୍ୟାମ୍ପର ଆଲୋକ, ରାତ୍ରିର ଚନ୍ଦ୍ରାଲୋକ, ଚୁଲିର ନିଆଁ, ଆଦିକୁ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ବିଭିନ୍ନ ଭାବେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇ ଦୃଶ୍ୟରଚନାରେ ବାସ୍ତବତା ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ। ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ "ମୋଟିଭେଟିଂ ଲାଇଟ୍" ବା ସୂତ୍ର ପ୍ରଦୀପର ଉପଯୁକ୍ତ

ବ୍ୟବହାର କରିବା ସଂଗେ ସଂଗେ ଆଲୋକର ବିଭିନ୍ନ କୌଶଳ ମଧ୍ୟ ସଂଯୋଜିତ କରିବା ଉଚିତ।

୪- ଦିବସରେ ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଦୃଶ୍ୟ :- ଦିବସର ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖାଇବାକୁ ଗଲାବେଳେ ଗୃହ ଅଭ୍ୟନ୍ତରରେ କାନ୍ଥରେ ଲାଗିଥିବା ଆଲୋକ କିମ୍ବା ଝରକାର ସୂତ୍ରକୁ ଧରି ମଞ୍ଚରେ ମୂଳ ସୂତ୍ରର ଆଲୋକକୁ ସ୍ଥାପନ କରାଯିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ ଏବଂ ଝରକା କବାଟ ଆଦିରେ ବେକ୍‌ଡ୍ରପ୍ ବା ପଶ୍ଚାଦ୍‌ରୋଧକ ଲଗାଇ ତା ଉପରୁ ଆଲୋକ ସୂତ୍ର ବ୍ୟବହାର କରିବା ଉଚିତ। ମୂଳ ସୂତ୍ର (Source Light) ଉପସୂତ୍ର (Reflected light) ର ଦିଗ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ କରି ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମୂଳ ସୂତ୍ରର ତୀବ୍ରତାକୁ ବଢ଼ାଇବାକୁ ପଡେ ଏବଂ ଅଭିନେତାର ଛାୟାକୁ ଅଦୃଶ୍ୟ କରିବା ପାଇଁ ପୂର୍ତ୍ତି ଆଲୋକ (Fill in light) ର ବ୍ୟବହାର ମଧ୍ୟ ବ୍ୟାପକ ଭାବେ କରାଯାଇପାରେ। ତେବେ ଦିବସରେ ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଦୃଶ୍ୟ ରାତ୍ରିର ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଦୃଶ୍ୟ ଭଳି ସୃଜନଶୀଳତାର ଅପେକ୍ଷା ରଖେ ନାହିଁ। ଆଲୋକ ସମ୍ପାତ ସମୟରେ ଛାୟାବିହୀନ ଆଲୋକ ସଂପାତ ଉପଯୁକ୍ତ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ 'ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଛାୟା' ବା 'ସେଡ୍' ସୃଷ୍ଟି କରିବା (ଅଭିନେତାମାନଙ୍କ ମୁହଁରେ) ଏକାନ୍ତ ବାଞ୍ଛନୀୟ। ଅତଏବ ଆଲୁଅ ଛାୟା ବା ସେଡ୍‌'କୁ ଆମେ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଛାୟା ଏବଂ ବସ୍ତୁର ଛାୟାକୁ (ଯାହା ଆଲୋକର ବିପରୀତ ଦିଗରେ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ) ଅବାଞ୍ଛିତ ଛାୟା ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଥାଉଁ।

ଆଲୋକ ସମ୍ପାତ କରିବା ସମୟରେ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କ ମୁହଁରେ ବା ବସ୍ତୁ ଉପରେ ସେଡ୍ ବା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଛାୟା ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ପ୍ରୟାସ କରୁଥିବା ବେଳେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ବସ୍ତୁ ଏବଂ ଚରିତ୍ରର ଅବାଞ୍ଛିତ ଛାୟାକୁ ଅନ୍ୟ ଆଲୋକ ସୂତ୍ର ଜଳାଇ (ପୂର୍ତ୍ତି ଆଲୋକ) ଅଦୃଶ୍ୟ କରିବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା କରିଥାଉଁ। କାରଣ ତା ନହେଲେ ଚଳମାନ ଅଭିନେତା ଅଭିନେତ୍ରୀର ଅବାଞ୍ଛିତ ଛାୟା ଅନ୍ୟବସ୍ତୁ ଓ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କ ଉପରେ ପଡ଼ି ସେମାନଙ୍କୁ ଅନ୍ଧକାରାଚ୍ଛନ୍ନ କରିଦିଏ। ଯଦିଓ ମଞ୍ଚରେ ବଳୟପଟ ସମ୍ମୁଖରେ ଅଭିନେତା, ଅଭିନେତ୍ରୀମାନଙ୍କ ଉପରେ ଅବାଞ୍ଛିତ ଛାୟା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସର୍ବତୋପକ୍ଷେ ଅନାବଶ୍ୟକ। ଯଦିଓ ବଳୟପଟର ପଛରୁ କଟ୍-ଆଉଟ୍ ମାଧ୍ୟମରେ ଛାଇ ଆଲୁଅ ସୃଷ୍ଟି କରି ନିଆଁ ଜଳିବା, ଚଳନ୍ତା ମେଘ, ସମୁଦ୍ର ଢେଉ, ଆକାଶର ଚନ୍ଦ୍ର ଆଦି ଦେଖାଇବାକୁ ପଡିଥାଏ।

ଆଲୋକସଂପାତର ମୂଳ କଥାଟି ହେଲା ଆଲୋକବିନ୍ୟାସ ମାଧମରେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କୁ ଏପରି ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଟୋଳି ଧରିବା ଯାହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଭିତରେ ମଞ୍ଚରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ଘଟଣାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଭାବାର୍ଥକୁ ପ୍ରସ୍ଫୁଟିତ କରି ଚରିତ୍ରର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱକୁ ବିଶ୍ଳେଷିତ କରି ଦର୍ଶକଙ୍କ ହୃଦୟର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ପହଞ୍ଚାଇବାରେ ସହଯୋଗ କରିଥାଏ। ଅତଏବ ନାଟକର ସଫଳତା କେତେକାଂଶରେ ଆଲୋକ ସଂପାଦନର ସଫଳତା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ, ଏହା ଅନସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ।

ଆଲୋକର ବର୍ଣ୍ଣାଳୀ ଓ ତା'ର ମିଶ୍ରଣ ପ୍ରକ୍ରିୟା

୧୬୬୬ ମସିହାର କଥା । ସାର୍ ଆଇଜାକ୍ ନିଉଟନ୍ ପ୍ରଥମେ ଆବିଷ୍କାର କଲେ ଆଲୋକର ବର୍ଣ୍ଣାଳୀ । ଏକ ଆଲୋକ ରଶ୍ମୀକୁ ପ୍ରିଜମ୍ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ପ୍ରତିସରିତ କରାଇ, ସେ ସୃଷ୍ଟି କଲେ ସାତଟି ବର୍ଣ୍ଣର ବର୍ଣ୍ଣାଳୀ । ଇନ୍ଦ୍ରଧନୁର ସାତଟି ରଂଗ ଏବଂ ଆଲୋକ ରଶ୍ମିର ବିଶ୍ଳେଷଣରେ ଯେଉଁ ସାତଟି ବର୍ଣ୍ଣାଳୀର ସୃଷ୍ଟିହୁଏ ସେ ଦୁହେଁ ସର୍ବତଃଭାବେ ସମାନ । ସେଗୁଡିକ ହେଲା- ୧. ବାଇଗଣି, ୨. ଘନନୀଳ, ୩. ନୀଳ, ୪.ସବୁଜ, ୫.ହଳଦୀ, ୬.ନାରଙ୍ଗୀ(କମଳା) ୭. ନାଲି । ଏହିସବୁ ରଙ୍ଗର ପ୍ରଥମ ଅକ୍ଷରକୁ ଧରି ପିଲାମାନେ ବା ସ୍କୁଲ ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀମାନେ ସ୍ମରଣ କଲେ, ବା.ଘ.ନି.ସ.ହ.ନା.ଲା' । କିନ୍ତୁ ବିଜ୍ଞାନର ଅଗ୍ରଗତି ସଂଗେ ସଂଗେ ବର୍ଣ୍ଣାଳୀର ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଦ୍ୱାରା ଜଣାଗଲା ଯେ ଆଲୋକରେ ଘନନୀଳର ପ୍ରଭାବ ଠାରୁ ନୀଳାଭ ସବୁଜର ପ୍ରଭାବ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ପରିଲକ୍ଷିତ ହେଉଥିବାରୁ ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ବର୍ଣ୍ଣାଳୀ ଚକ୍ରରେ ଘନନୀଳ ସ୍ଥାନରେ ନୀଳ ଏବଂ ନୀଳ ସ୍ଥାନରେ ନୀଳାଭ ସବୁଜର ନାମକରଣ ରହି ଆସିଅଛି । ମଞ୍ଚରେ ବ୍ୟବହୃତ ଧଳା ଆଲୋକର ଆଉ କିଛି ନୁହେଁ ଏହି ସାତଟି ରଙ୍ଗର ମିଶ୍ରଣ ମାତ୍ର । ଅତଏବ ରଂଗମଞ୍ଚରେ ଯେ କୌଣସି ଆଲୋକରେ ରଂଗର ବର୍ଣ୍ଣାଳୀ ବ୍ୟବହାର କରିବାର ଅର୍ଥ ଆଲୋକର ପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରଭାବକୁ ବ୍ୟବହାର ନକରି କିଛି ବିଶୋଧିତ ଅଂଶକୁ ବ୍ୟବହାର କରିବା । ଏହିପରି ଧଳା ଆଲୋକରୁ ଗୋଟିଏ ପରେ ଗୋଟିଏ ସାତଟି ବର୍ଣ୍ଣାଳୀକୁ ବିଶୋଷଣ କରିନେଲେ ପରିଶେଷରେ ଯାହା ରହେ ତାହାହିଁ କଳାରଙ୍ଗ । ଅତଏବ ଏଥିରୁ ପ୍ରମାଣିତ ହେଲା ଯେ ଆଲୋକର ବର୍ଣ୍ଣାଳୀରେ ଧଳା ବା କଳା କୌଣସି ରଙ୍ଗର ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ ନହେଲେ ମଧ୍ୟ ସବୁ ରଙ୍ଗର ସମାନୁପାତିକ ଉପସ୍ଥିତିକୁ ଧଳା ଓ ସବୁ ରଂଗର ଅନୁପସ୍ଥିତିକୁ କଳାରଙ୍ଗର ଆଖ୍ୟା ଦିଆଯାଇପାରେ ।

ଆଲୋକରଶ୍ମିକୁ ପ୍ରିଜମ୍ ଭିତର ଦେଇ ପ୍ରତିସରିତ କଲାବେଳେ ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉଁ ଯେ ନାଲିରଙ୍ଗର ବର୍ଣ୍ଣାଳୀ ପ୍ରିଜମ୍ ଭିତରୁ ବାହାରିଲାବେଳେ ପ୍ରାୟତଃ ଭୂମି ସହିତ ସମାନ୍ତରାଳ ହୋଇ ସିଧା ପ୍ରତିସରିତ ହେଲାବେଳେ ନାରଙ୍ଗୀ, ହଳଦୀ, ଆଦି ରଂଗ କ୍ରମଶଃ କ୍ରମଶଃ ବେଶୀ ବକ୍ରତା ସୃଷ୍ଟିକରି ଯବକାଚର ନିର୍ଗତ କେନ୍ଦ୍ରଠାରୁ ଦୂରକୁ ଦୂରକୁ ଗତି କରିଚାଲେ । ସେହିଭଳି ସବୁଜ, ନୀଳଭ ସବୁଜ ଓ ନୀଳ ରଂଗ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ତୀର୍ଯ୍ୟକ ହୋଇ ଗତି କଲାବେଳେ ବାଇଗଣୀ ରଂଗ ସର୍ବାଧିକ ତୀର୍ଯ୍ୟକ ଭାବେ ଗତି କରିଥାଏ ।

ମଞ୍ଚରେ ବର୍ଣ୍ଣାଳୀର ପ୍ରୟୋଗର ଅର୍ଥ ହେଲା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ଦୃଶ୍ୟର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ତାର ଏକ ଆବେଗମୟ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବା । ମଞ୍ଚରେ ବର୍ଣ୍ଣର ଉପସ୍ଥିତି ଆମେ ବର୍ଣ୍ଣାଳୀର ପ୍ରତିଫଳନ ଅଥବା ପ୍ରତିସରଣର ନିୟମକୁ କାର୍ଯ୍ୟକାରୀ କରି ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିବା ।

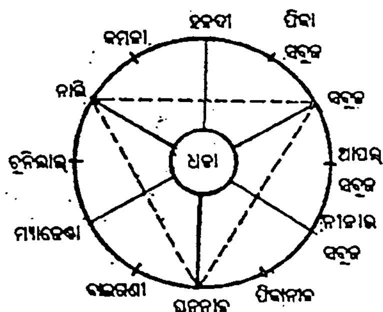
ଏହି ପ୍ରତିଫଳନ ମାଧ୍ୟମରେ ଚିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ହେଲେ ମଞ୍ଚରେ ଉପସ୍ଥିତ କୌଣସି ଏକ ବସ୍ତୁକୁ କୌଣସି ଏକ ରଂଗ ପ୍ରଲେପରେ ଆଚ୍ଛାଦିତ କରି ତା ଉପରକୁ ଧଳା ଆଲୋକ ନିକ୍ଷେପ କଲେ, ଉକ୍ତ ବସ୍ତୁଟିର ଉପରୋକ୍ତ ରଂଗ (ଯେଉଁ ରଂଗରେ ତାକୁ ରଂଗୀନ କରାଯାଇଛି) ଆମକୁ ଦୃଶ୍ୟମାନ ହୁଏ। ଧରାଯାଉ ମଞ୍ଚରେ ଥିବା ଏକ ଚେୟାର ନାଲି ରଂଗର କନାରେ ଘୋଡ଼ାଇ ଦେଇ ତା ଉପରେ ଧଳାରଂଗର ଆଲୋକ ନିକ୍ଷେପ କଲେ ବସ୍ତୁଟି ନାଲି ହୋଇ ଦେଖାଦେବ। ତାର କାରଣରୁ ଉକ୍ତ ବସ୍ତୁ ଉପରେ ଧଳା ଆଲୋକଟି ପଡିବାମାତ୍ରେ ଆଲୋକରେ ଥିବା ସାତଟି ବର୍ଣ୍ଣାଳୀରୁ ୬ଟି ବର୍ଣ୍ଣାଳୀ ଉକ୍ତ ବସ୍ତୁଦ୍ୱାରା ଶୋଷିତ ହୋଇ କେବଳ ନାଲି ରଂଗଟି ପ୍ରତିଫଳିତ ହେବ ଓ ତାହାହିଁ ଦର୍ଶକଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହେବ। ଅତଏବ ଏହି ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ କାର୍ଯ୍ୟକାରୀ କରି ଆମେ ବସ୍ତୁର ରଂଗ ବାରମ୍ବାର ବଦଳାଇ ତାକୁ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ରଂଗରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଦୃଶ୍ୟରେ ପରିବେଷଣ କରିପାରିବା। ସେହିପରି କୌଣସି ଧଳା ଆଲୋକ ସମ୍ମୁଖରେ ଯେ କୌଣସି ବର୍ଣ୍ଣାଳୀ ବର୍ଣ୍ଣରୋଧକ ବା କଲର ଫିଲଟର ଲଗାଇଲେ ଧଳା ଆଲୋକରୁ ସମସ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣାଳୀ ଉକ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣବୋଧକ ମଧରେ ପରିଶୋଷିତ ହୋଇ କେବଳ ବର୍ଣ୍ଣରୋଧକରେ ଲାଗିଥିବା ବର୍ଣ୍ଣାଳୀର ରଂଗ ପ୍ରତିସରିତ ହୋଇ ବସ୍ତୁଟିକୁ ତାର ରଂଗରେ ରଞ୍ଜିତ ରରେ। ଫଳରେ ତାହା ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇ ଦର୍ଶକଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୋଇଥାଏ। ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ ଯେ ଏହି ପ୍ରତିସରଣ ପ୍ରକ୍ରିୟା ସମୟରେ ବସ୍ତୁର ରଂଗ ସର୍ବଦା ଧଳା ବା ଧୂସର ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ। ଅନ୍ୟଥା ବସ୍ତୁର ନିଜସ୍ୱ ରଂଗ ଉପରେ ବର୍ଣ୍ଣବୋଧକର ପ୍ରତିସରିତ ରଂଗ ପତିତ ହୋଇ ଦୁଇଟି ରଂଗର ମିଶ୍ରଣରେ ବସ୍ତୁର ପ୍ରତିଫଳିତ ରଂଗ ଏକ ଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣ ସୃଷ୍ଟି କରିବ। ତେଣୁ ନୀଳ ରଂଗର ବସ୍ତୁକୁ ନୀଳାଭ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ ହେଲେ ତା ଉପରେ ହୁଏତ ନୀଳରଂଗର ଆଲୋକ ପକାଇବାକୁ ପଡ଼ିବ। ଅଥବା ତା ଉପରେ ଧଳାରଂଗର ଆଲୋକ ପକାଇବାକୁ ପଡିବ। ଅନ୍ୟ ଯେ କୌଣସି ରଂଗର ଆଲୋକ ପଡିଲାମାତ୍ରେ ତାହା ଏକ ଭିନ୍ନ ରଂଗର ବସ୍ତୁଭାବେ ଦେଖାଯିବ। ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ, ସେହି ନୀଳରଂଗର ବସ୍ତୁ ଉପରେ ଯଦି ନାଲି ରଂଗର ଆଲୋକ ଆସି ପଡ଼େ ତେବେ ନୀଳ ରଂଗଟି ନାଲି ରଂଗକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣଭାବେ ଶୋଷଣ କରିନେବ। ଫଳରେ ବସ୍ତୁଟି କଳା ଦେଖାଯିବ। ଆଲୋକର ଏହିଭଳି ବର୍ଣ୍ଣ ବିଭ୍ରାନ୍ତି ସୃଷ୍ଟିକରି ଆମେ ମଞ୍ଚରେ ଅନେକ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଆବେଦନ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସଂଗେ ସଂଗେ ବହୁ କୌଶଳ ଦେଖାଇ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଆଲୋଡିତ କରିପାରିବୁ।

ବର୍ଣ୍ଣଚକ୍ରର ଏହି ବର୍ଣ୍ଣାଳୀମାନଙ୍କୁ ଆମେ ଦୁଇ ପ୍ରକାର ଭାବେ ମଞ୍ଚରେ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରୁ। ପ୍ରଥମଟି ହେଲା, ଅସ୍ୱଚ୍ଛ ବର୍ଣ୍ଣ। ଯାହାର ଅନ୍ୟ ନାମ ତରଳ ରଂଗ ବା 'ପିଗ୍‌ମେଣ୍ଟ' କଲର। ଯାହା ଦୃଶ୍ୟପଟରେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିବା ରଂଗ, ପୋଷାକରେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିବା ରଂଗ ଓ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ମୁହଁରେ ପ୍ରଲେପ ଦେଉଥିବା ମୁଖ ପ୍ରସାଧନ ବା ରୂପସଜ୍ଜାର ରଂଗ

ହିସାବରେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଅଛି । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ସ୍ୱଚ୍ଛବର୍ଣ୍ଣ । ଆମେ ଯାହାକୁ ଟ୍ରାନ୍ସପରେଣ୍ଟ କଲର ବା ବିଗ୍ କଲର ଭାବେ ଜାଣୁ, ତାହା କେବଳ ଆଲୋକର ବର୍ଣ୍ଣାଳୀ ମାଧ୍ୟମରେ ହିଁ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ । ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ ଯେ ନାଟକର ଛାତ୍ର ହିସାବରେ ଆମକୁ ଏହି ଦୁଇଟି ବର୍ଣ୍ଣର ମୌଳିକ ବର୍ଣ୍ଣରେ ଥିବା ତାରତମ୍ୟକୁ ଜାଣିବା ସଂଗେ ସଂଗେ ଏ ଦୁଇ ପ୍ରକାର ବର୍ଣ୍ଣର ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଯେତେବେଳେ ମିଶ୍ରଣ ଘଟି ତାର ପ୍ରତିଫଳନର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା କିପରି ଅନ୍ୟ ଏକ ଭିନ୍ନ ରଂଗ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ସାବଧାନତା ସହକାରେ ତାକୁ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିବା ଉଚିତ ।

ତେବେ ସ୍ୱଚ୍ଛବର୍ଣ୍ଣ ହେଉ ଅବା ଅସ୍ୱଚ୍ଛ ବର୍ଣ୍ଣ ହେଉ ଦୁଇଟିଯାକ ବର୍ଣ୍ଣଚକ୍ରରେ ଆମେ ମୌଳିକ ବର୍ଣ୍ଣ, ଯୌଗିକ ବର୍ଣ୍ଣ ଓ ପ୍ରତିପୂରକ ବର୍ଣ୍ଣ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ ।

ସ୍ୱଚ୍ଛ ବର୍ଣ୍ଣର ମୌଳିକ ବର୍ଣ୍ଣଗୁଡ଼ିକ ହେଲା ନାଲି, ନୀଳ ଓ ସବୁଜ । କାରଣ ଏହି ତିନୋଟି ରଂଗର ସମାନୁପାତିକ ମିଶ୍ରଣରେ ମଧ୍ୟ ଧଳାରଂଗ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ ।



ସେହିପରି ସ୍ୱଚ୍ଛ ବର୍ଣ୍ଣର ଯୌଗିକ ବର୍ଣ୍ଣ ଜାଣିବାକୁ ହେଲେ ଉପରୋକ୍ତ ତିନୋଟି ମୌଳିକ ବର୍ଣ୍ଣ ମଧ୍ୟରୁ ଯେ କୌଣସି ଦୁଇଟି ମୌଳିକବର୍ଣ୍ଣର ସମାନୁପାତିକ ସଂଯୁକ୍ତ ମିଶ୍ରଣ (ଆଲୋକର) ଫଳରେ ଯେଉଁ ତୃତୀୟ ବର୍ଣ୍ଣଟି ଉଦ୍‌ଭାସିତ ହୁଏ । ତାହାହିଁ ଯୌଗିକ ବର୍ଣ୍ଣ । ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ ନୀଳ ଓ ସବୁଜ ରଂଗର ସଂଯୁକ୍ତ ମିଶ୍ରଣ ଫଳରେ, ଆମେ ନୀଳାଭ ସବୁଜ ରଂଗ ପାଇଥାଉଁ ସେହିପରି ନାଲି ଓ ନୀଳ ରଂଗର ସଂଯୁକ୍ତ ମିଶ୍ରଣ ଫଳରେ ଆମେ ଯେଉଁ ଯୌଗିକ ବର୍ଣ୍ଣ ପାଉ ତାହାହେଲେ ବାଇଗଣୀ ପୁଣି ନାଲି ଓ ସବୁଜ ରଂଗର ସଂଯୁକ୍ତ ମିଶ୍ରଣ ଫଳରେ ଆମେ ହଳଦୀ ରଂଗକୁ ପାଉଁ । ଅତଏବ ନୀଳାଭ ସବୁଜ, ବାଇଗଣୀ ଓ ହଳଦୀ ରଂଗ ଏ ତିନୋଟି ସ୍ୱଚ୍ଛ ବର୍ଣ୍ଣ ଚକ୍ରରେ ଯୌଗିକ ବର୍ଣ୍ଣଭାବେ ପରିଚିତ ।

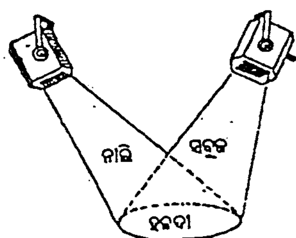
ଆଲୋକର ପ୍ରତିପୂରକ ବର୍ଣ୍ଣ ହିସାବରେ ଆମେ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବର୍ଣ୍ଣର ପରିଚୟ ନଦେଇ ତାହାକୁ ଏକ ସଂପର୍କ ହିସାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । ଯଥା ବର୍ଣ୍ଣଚକ୍ରରେ

ଅବସ୍ଥିତ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମୌଳିକ ବର୍ଣ୍ଣ ସମ୍ମୁଖରେ ଥିବା ଅନ୍ୟ ଦୁଇଟି ମୌଳିକବର୍ଣ୍ଣର ସଂଯୁକ୍ତରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବା ଯୌଗିକ ବର୍ଣ୍ଣର ସଂପର୍କକୁ ହିଁ ଆମେ ପ୍ରତିପୂରକ ବର୍ଣ୍ଣର ସଂପର୍କ କହିପାରୁ। ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ନାଲି ବର୍ଣ୍ଣ (ମୌଳିକ) ସମ୍ମୁଖରେ ଥିବା ନୀଳାଭ-ସବୁଜ (ଯାହା ନୀଳ ଓ ସବୁଜର ମିଶ୍ରଣରେ ଗଠିତ) (ଯୌଗିକ) ବର୍ଣ୍ଣର ସମାନୁପାତିକ ସଂଯୁକ୍ତ ମିଶ୍ରଣରେ ଆମେ ଧଳାବର୍ଣ୍ଣ ପାଇପାରୁ। ଅତଏବ ନାଲି ଓ ନୀଳାଭ ସବୁଜ ଉଭୟ ଉଭୟଙ୍କର ପ୍ରତିପୂରକ ବର୍ଣ୍ଣ। ସେହିପରି ସବୁଜର ପ୍ରତିପୂରକ ବର୍ଣ୍ଣ ମ୍ୟାଜେଣ୍ଟା ଓ ନୀଳ ରଂଗର ପ୍ରତିପୂରକ ବର୍ଣ୍ଣ ହଳଦିଆ। ଉପରେ ସ୍ୱଚ୍ଛ ବର୍ଣ୍ଣର ବର୍ଣ୍ଣଚକ୍ର ଦ୍ୱାରା ଏହି ସଂପର୍କ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଇଛି। (ବର୍ଣ୍ଣ ଚକ୍ରର ଚିତ୍ର)

ମଞ୍ଚରେ ବର୍ଣ୍ଣାଳୀ ବିଭିନ୍ନ ମିଶ୍ରଣ ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ଆମେ ତିନିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିପାରୁ। ଯଥା - ୧-ବର୍ଣ୍ଣର ସଂଯୁକ୍ତ ମିଶ୍ରଣ, ୨-ବର୍ଣ୍ଣର ବିଯୁକ୍ତ ମିଶ୍ରଣ,୩- ବର୍ଣ୍ଣର ଭଗ୍ନ ମିଶ୍ରଣ।

ବର୍ଣ୍ଣର ସଂଯୁକ୍ତ ମିଶ୍ରଣ -: (Aditive Colour Mixing) -

ଯେତେବେଳେ ଏକାଧିକ ସ୍ପଟ୍‌ବତୀ ସମ୍ମୁଖରୁ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣାଳୀର ଆଲୋକ ରଶ୍ମୀକୁ ସାଇକ୍ଲୋରମା ଅଥବା କୌଣସି ଧଳାକାନ୍ଥ ଉପରେ ମିଶ୍ରଣ କରାଯାଏ ସେଠାରେ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ଭିନ୍ନ ଏକ ବର୍ଣ୍ଣ। ଯାହା ମିଶ୍ରିତ ତୃତୀୟ ବର୍ଣ୍ଣଭାବେ ପରିଚିତ। ଏହାହିଁ ଆଲୋକର ସଂଯୁକ୍ତ ମିଶ୍ରଣ। ଏହି ମିଶ୍ରଣର ପ୍ରକ୍ରିୟାରେ ସୃଷ୍ଟି ଆଲୋକର ତୃତୀୟ ରଂଗଟି ପ୍ରଥମ ସ୍ପଟ୍ ଲାଇଟ୍‌ରୁ ନିକ୍ଷେପିତ ଆଲୋକର ରଂଗ ଅପେକ୍ଷା ଉଜ୍ଜ୍ୱଳତର ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ସ୍ପଟ୍ ଲାଇଟ୍‌ରୁ ନିକ୍ଷେପିତ ଆଲୋକର ରଂଗଠାରୁ ମଧ୍ୟ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳତର। ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ଯେ କୌଣସି ଦୁଇଟି ମୌଳିକ ବର୍ଣ୍ଣଠାରୁ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳତର ।



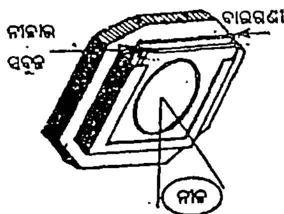
ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ ଯେ ଏହିଭଳି ଭାବରେ ଯଦି ଦୁଇଟି ଆଲୋକ ରଶ୍ମିରୁ ବା (ସ୍ପଟ୍ ଲାଇଟ୍‌ରୁ) ନିକ୍ଷେପିତ ଦୁଇଟି ମୌଳିକ୍ ରଂଗର ରଶ୍ମିକୁ ଧଳା ପରଦା ଉପରେ ମିଶ୍ରିତ କରାଯାଏ । ତା ହେଲେ ତାହା ଧଳା ରଂଗରେ ପରିଣତ ହେବ। ତେବେ ଏହି ପ୍ରକ୍ରିୟାର ପରୀକ୍ଷା କରିବା ପୂର୍ବରୁ ଆମକୁ କେତୋଟି ବିଶେଷ ଦିଗପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ

ପଡିବ। ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା -

୧- ଦୁଇଟିଯାକ ସ୍ପଟ ବତୀରେ ଲାଗିଥିବା ପ୍ରକ୍ଷେପଣ ବତୀ ତାର ରିଫ୍ଲେକ୍ଟର ଏବଂ ଲେନ୍ସ ସମାନ ହୋଇଥିବା ପ୍ରୟୋଜନ, ୨- ବଳୟ ପଟଠାରୁ ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଆଲୋକର ଦୂରତ୍ୱ ସମାନ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ। ୩-ଆଲୋକର ବର୍ଣ୍ଣବୋଧକ ଭାବେ ଦୁଇଟିଯାକ ବ୍ୟବହୃତ ବର୍ଣ୍ଣର ଜେଲେଟିନ୍ ବା ସେଲୋଫିନ୍ ପେପର (ବର୍ଣ୍ଣବୋଧକ)ର ମାନ (quality) ସମାନ ହୋଇଥିବା ପ୍ରୟୋଜନ। ସର୍ବୋପରି ଡିମର ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହେଉଥିବା ଏହି ଆଲୋକଗୁଡ଼ିକର ଔଜ୍ଜ୍ୱଲ୍ୟର ପ୍ରଖରତା ମଧ୍ୟ ସମାନ ହେବା ପ୍ରୟୋଜନ।

ଆଲୋକର ବିଯୁକ୍ତ ମିଶ୍ରଣ (Subtractive colour mixing):-

ଆଲୋକର ବିଯୁକ୍ତ ମିଶ୍ରଣ ଜାଣିବାକୁ ହେଲେ, ଆମକୁ କୌଣସି ଏକ ଆଲୋକଉତ୍ସକୁ ଧଳା ରଂଗର ଆଲୁଅ ବଳୟପଟ ଉପରେ ନିକ୍ଷେପିତ ହେଲେ ତାର ଔଜ୍ଜ୍ୱଲ୍ୟ ଯାହାଥାଏ ତା ସମ୍ମୁଖରେ ଯେ କୌଣସି ଏକ ବର୍ଣ୍ଣବୋଧକ ରଖିଲେ, ତାର ଔଜ୍ଜ୍ୱଲ୍ୟ ଯଥେଷ୍ଟ ହ୍ରାସ ପାଇଥାଏ। ଏହିପରି ସେହି ଆଲୋକ ସମ୍ମୁଖରେ ଗୋଟିଏ ଉପରେ ଗୋଟିଏ ବର୍ଣ୍ଣରୋଧକ ଲଗାଇଲେ ତାର ଔଜ୍ଜ୍ୱଲ୍ୟ କ୍ରମଶଃ କ୍ରମଶଃ ହ୍ରାସ ହୋଇ କଳା ରଂଗରେ ପରିଣତ ହୁଏ। ଏହାହିଁ ବର୍ଣ୍ଣକ୍ରିୟାରୁ

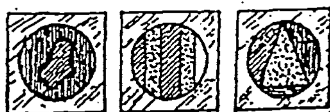


ବାଦ୍ ପଡିଯାଏ । ଯେପରି ନୀଳାଭ- ସବୁଜ ବର୍ଣ୍ଣରୋଧକରୁ ନୀଳ ଓ ସବୁଜ ରଂଗ ନିଷ୍କାସିତ ହେଉଥିବା ବେଳେ ବାଇଗଣୀ ରଂଗର ବର୍ଣ୍ଣରୋଧକରୁ ନାଲି ଓ ନୀଳ ରଂଗର୍ ବର୍ଣ୍ଣ ନିଷ୍କାସିତ ହୋଇଥାଏ। ଏ ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟରୁ ନୀଳ ରଂଗଟି ଉଭୟଙ୍କର ସାଧାରଣ ରଂଗ ହୋଇଥିବାରୁ ଉପରୋକ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣ ରୋଧକକୁ ଗୋଟିଏ ଉପରେ ଆଉ ଗୋଟିଏ ରଖିଲେ ସେଥିରୁ କେବଳ ନୀଳରଂଗ ନିଷ୍କାସିତ ହୋଇଥାଏ। ଏହାହିଁ ବର୍ଣ୍ଣର ବିଯୁକ୍ତ ମିଶ୍ରଣ।

ଆଲୋକର ଭଗ୍ନ ମିଶ୍ରଣ : (Broken colour Mixing) :-

ସେହିପରି ଗୋଟିଏ ଆଲୋକ ସମ୍ମୁଖରେ ବିଭିନ୍ନ ରଂଗର ବର୍ଣ୍ଣରୋଧକକୁ ପାଖାପାଖି ରଖି ଯଦି ତାକୁ ଗୋଟିଏ ରୋଧକ ବନ୍ଧନୀ (Frame) ମଧ୍ୟରେ ରଖି ଆଲୋକିତ କରାଯାଏ।

ତାହେଲେ ବଳୟପଟରେ ସେହିସବୁ ବର୍ଣ୍ଣ ପାଖାପାଖି ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ଏହାକୁ ହିଁ ବର୍ଣ୍ଣର ଭଗ୍ନ ମିଶ୍ରଣ କୁହାଯାଇଥାଏ ।



ବର୍ଣ୍ଣାଳୀର ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ଓ ବସ୍ତୁରଂଗ ଉପରେ ତା'ର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା

ପ୍ରାକୃତିକ ପରିବେଶରେ ଆମେ ଯାହା ଦେଖୁ ତାହା ବୈଚିତ୍ର୍ୟମୟ । ଦିଗ୍‌ବଳୟର ସୀମାରେଖାରେ ନିଘଞ୍ଚ ସବୁଜ ବନାନୀ ହେଉ ବା ସୁନୀଳ ଆକାଶ, ଟାଙ୍ଗର ପର୍ବତ ଶିଖର ହେଉ ବା ତୁଷାରାଚ୍ଛନ୍ନ ହିମାଳୟର ସୁଉଚ୍ଚ ଶିଖର, ବଗିଚାରେ ରଂଗ ବେରଂଗ ଫୁଲର ପସରା ହେଉ ଅଥବା ଚିତ୍ର ବିଚିତ୍ର ରଂଗରେ ଉଦ୍‌ଭାସିତ ପ୍ରଜାପତିର ଡେଣା ସବୁଠି ପ୍ରକୃତି ତାର ରଂଗର ପସରା ମେଲି ଦେଇଛି । କେଉଁଠି ସେହି ରଂଗିନ ଦୃଶ୍ୟ ଆମକୁ ଆନନ୍ଦ ପ୍ରଦାନ କରେ ତ କେଉଁଠି ସୃଷ୍ଟି କରେ ନିରାଶାର ଭାବ । ପୁଣି କେଉଁଠି ସେହି ପ୍ରକୃତିର ରଂଗ ଗୁରୁ ଗମ୍ଭୀର ହୋଇ ଆମ ଆଗରେ ଉଦ୍‌ଭାସିତ ହୁଏତ କେଉଁଠି ତାହା ସୃଷ୍ଟିକରେ ଭୟଙ୍କର ବାତାବରଣ । କେଉଁଠି ସେ ଦୃଶ୍ୟ ଘୃଣାର ପସରା ମେଲିଦିଏ ତ କେଉଁଠି ସେ ରଂଗ ଭରିଦିଏ ଆନନ୍ଦର ଢ଼େଉ । ବର୍ଣ୍ଣର ଏହି ଅନୁଭୂତି ମଣିଷର ମାନସପଟରେ ପଦାର୍ଥ ବିଜ୍ଞାନର କେଉଁ ନିୟମ ମାନି ରୂପାନ୍ତରିତ ଓ ପରିଚାଳିତ ହୁଏ, ତାହା ଏବେବି ସଠିକ୍ ଭାବେ ନିରୂପିତ ଓ ନିର୍ଦ୍ଧାରିତ ହୋଇପାରିନାହିଁ । ତେବେ ଏହି ନିୟମର ସରଳ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିବାକୁ ଯାଇ ଯେତେ ଜଣ ପଦାର୍ଥ ବିଜ୍ଞାନୀ ବର୍ଣ୍ଣକୁ ମନୋବିଜ୍ଞାନର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଦେଇଛନ୍ତି ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦର ପ୍ରଥମ ଭାଗରେ ଜନ୍ମିତ ବୈଜ୍ଞାନିକ 'ଥୋମାସ୍ ଇୟଂ ହେଲମ୍‌ହୋଲ୍‌ଜ୍‌ଙ୍କ ବ୍ୟାଖ୍ୟା ସର୍ବଜନବିଦିତ । ତାଙ୍କ ମତରେ ତିନୋଟି ମୌଳିକ ବର୍ଣ୍ଣର ଅନୁଭୂତି ମାତ୍ରେ ସ୍ପନ୍ଦନ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ମସ୍ତିଷ୍କର ସଚେତନ ଅବସ୍ଥାରେ ଏବଂ ଯେତେବେଳେ ଗୋଟିଏ ମୌଳିକ ଆଲୋକ ଜଳେ ସେତେବେଳେ ସେହି ସ୍ନାୟୁ କଂପମାନ ହେବା ସଂଗେ ସଂଗେ ସେହି ଅନୁଭୂତି ଜାଗ୍ରତ ହୁଏ ଏବଂ ଅନ୍ୟ ଦୁଇଟି ସ୍ନାୟୁ ରହେ ନିସ୍ତେଜିତ ହୋଇ । ଯେତେବେଳେ ତିନୋଟିଯାକ ସ୍ନାୟୁ ସକ୍ରିୟ ହୋଇଉଠନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ଆମକୁ ଧଳାରଂଗର ଆଭାସ ମିଳେ । ପୁଣି ଯେତେବେଳେ କୌଣସି ଆଲୋକ ରଶ୍ମି ଆମ ମସ୍ତିଷ୍କର

କୌଣସି ସ୍ନାୟୁକୁ କମ୍ପିତ କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ। ସେତେବେଳେ ଆମକୁ ଅନ୍ଧକାରରେ ଆଭାସ ମିଳେ। ଅର୍ଥାତ୍ କୌଣସି ଆଲୋକ ରଶ୍ମି ଆମକୁ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ନହେଲାବେଳେ ଆମକୁ ଅନ୍ଧକାର ହିଁ ଦେଖାଯାଏ।

ଉକ୍ତ ଅନୁଭୂତିକୁ ଆମେ ଭିନ୍ନଭାବେ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କଲେ ଏକଥା କହିପାରୁ ଯେ ଅନ୍ଧକାରରେ ଆମର ମସ୍ତିଷ୍କ ନିଚେଷ୍ଟ ହୋଇ ରହିଥିବା ସ୍ଥଳେ ସାଧାରଣ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୋକରେ ମସ୍ତିଷ୍କର ତିନୋଟିଯାକ ସ୍ନାୟୁ ସମଭାବେ କଂପିତ ହୁଏ। ସେହିପରି ନାଲି ରଂଗର ଦର୍ଶନରେ ବା ସବୁଜ ରଂଗ ଦର୍ଶନରେ ପୁଣି ନୀଳ ରଂଗର ଦର୍ଶନରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ସ୍ନାୟୁ ଏକକ ଭାବେ ପ୍ରକମ୍ପିତ ହୋଇଥାଏ।

ମସ୍ତିଷ୍କର ଏହି ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ଆମେ ଆଲୋକର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଆବେଦନର ଆଖ୍ୟା ଦେଇଥାଉଁ। ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ କୌଣସି ଏକ ଆଲୋକର ରଂଗକୁ ଦୀର୍ଘ ସମୟ ଦେଖିବା ପରେ ଆମର ଆଖି ଆପେ ଆପେ ବନ୍ଦ ହୋଇଆସେ। କାରଣ ଆମର ମସ୍ତିଷ୍କ ଆଉ ଅଧିକ ସମୟ ଉକ୍ତ ରଂଗକୁ ଦେଖିବାକୁ ଚାହେଁ ନାହିଁ ବା ଅନିଚ୍ଛା ପ୍ରକାଶ କରେ। ଅନ୍ୟ ଭାଷାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ଦୀର୍ଘ ସମୟ ଉପରୋକ୍ତ ରଂଗକୁ ଦେଖିବା ଫଳରେ ଦର୍ଶନେନ୍ଦ୍ରିୟ କ୍ଲାନ୍ତ ଅନୁଭବ କରେ। ମସ୍ତିଷ୍କର ଏହି ଅବସ୍ଥାକୁ ବର୍ଣ୍ଣକ୍ଲାନ୍ତି କୁହାଯାଏ। ଏଣୁ ଏହି ତତ୍ତ୍ୱକୁ ନାଟକରେ ଆଲୋକ ସଂପାତକାରୀ ପାଇଁ ଏକ ସତର୍କ ସୂଚନା ବହନ କରେ। ଅତଏବ କୌଣସି ଦୃଶ୍ୟର ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟରେ ଓ ଆଲୋକ ସଂପାତରେ ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର ରଂଗର ବ୍ୟବହାର ନକରି ବିଭିନ୍ନ ରଂଗର ସ୍ପର୍ଶ ଦେବା ସଂଗେ ସଂଗେ ଆଲୋକ ସଂପାତକାରୀ ମଧ୍ୟ କୌଣସି ଏକ ରଂଗକୁ ବା ରଂଗର ବର୍ଣ୍ଣାଳୀକୁ ଦୀର୍ଘ ସମୟ ଧରି ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରୟୋଗ ନକରି ବରଂ ବିଭିନ୍ନ ରଂଗର ବିବିଧତାକୁ ସଂଯୋଜନ କରି ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟକୁ ନାଟକୀୟ ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁଯାୟୀ ଆକର୍ଷଣୀୟ କରି ତୋଳିବା ପ୍ରୟୋଜନ।

ଆମେ ନାଟକର ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ବେଳେ ଏକ ସଂଗରେ ତରଳ ରଂଗ (Pigment Colour) ଓ ଆଲୋକ ହିସାବରେ ସ୍ୱଚ୍ଛ ରଂଗ (Transparent Colour) ର ବ୍ୟବହାର କରୁଥିବାରୁ ଓ ଦୁହିଁଙ୍କ ସଂଯୋଗରେ ମଞ୍ଚରେ ବ୍ୟବହୃତ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ, ପୋଷାକ ପରିଚ୍ଛଦ ଓ ରୂପସଜ୍ଜାର ରଂଗରେ ପ୍ରକୃତି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଥାଏ। ନିମ୍ନରେ ବସ୍ତୁର ରଂଗ ଉପରେ ନିକ୍ଷେପିତ ଆଲୋକ ବର୍ଣ୍ଣର କିଭଳି ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ତାର ଏକ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ତାଲିକା ପ୍ରଦାନ କରାଗଲା।

(ତରଳ ରଂଗ)	ଆପାତିତ ଆଲୋକର ବର୍ଣ୍ଣ			
ବସ୍ତୁର ବର୍ଣ୍ଣ	ଘନନୀଳ	ସବୁଜ	ହଳଦୀ	ନାଲି
ବାଇଗଣି	ନୀଳାଭ-ବାଇଗଣୀ	ଗାଢ଼ନୀଳ	ଗାଢ଼ କମଳା	ନାଲିଆ ପାରପଲ୍
ଘନନୀଳ	ଘନନୀଳ	ନୀଳାଭସବୁଜ	ଗାଢ଼ ହଳଦିଆ ସବୁଜ	ବାଇଗଣୀ
ନୀଳାଭ-ସବୁଜ	ଗାଢ଼ସବୁଜିଆ ନୀଳ	ନୀଳାଭ ସବୁଜ	ଫିକା ହଳଦିଆ ସବୁଜ	କାଳିଆ ନୀଳ
ସବୁଜ	ନିଳାଭ-ସବୁଜ	ସବୁଜ	ଗାଢ଼ ହଳଦିଆ	ଗାଢ଼ କମଳା (ନାରଂଗୀ)
ହଳଦୀ	ଗାଢ଼ ହଳଦିଆ ସବୁଜ	ହଳଦୀ-ସବୁଜ	ହଳଦୀ	କମଳା
କମଳା	ଘନକମଳା	ସବୁଜିଆ ହଳଦୀ	ଗାଢ଼ କମଳା	ସ୍କାରଲେଟ୍ ଲାଲି
ନାଲି	ନାଲି ପାରପଲ୍	ଗାଢ଼ କମଳା	ଗାଢ଼ କମଳା-ନାଲି	ନାଲି

ଉପରୋକ୍ତ ଆଲୋଚନାରୁ ଜଣାଗଲା ଯେ ମଣିଷର ମନ ଉପରେ ବର୍ଣ୍ଣାଳୀର ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରଭାବ ରହିଅଛି। ତେଣୁ ନାଟ୍ୟବିତ୍‌ମାନଙ୍କ ମତରେ ବର୍ଣ୍ଣଚକ୍ରରେ ଥିବା ସାତଟି ରଂଗର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଆବେଦନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାହାକୁ ତିନୋଟି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରାଯାଇଅଛି। ସେଗୁଡିକ ହେଲା ବର୍ଣ୍ଣଚକ୍ରର ଉପର ତିନୋଟି ରଂଗ ଯଥା:- ବାଇଗଣି, ନୀଳ ଓ ନୀଳାଭସବୁଜ ଏମାନେ ସମସ୍ତେ ଶୀତଳ ବର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥିବାସ୍ଥଳେ ହଳଦୀ ନାରଂଗ ଓ ନାଲି ଏମାନେ ଉଷ୍ଣବର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ପରିଚିତ। ଏମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟସ୍ଥଳରେ ଥିବା ସବୁଜ ରଂଗଟି ଉଷ୍ଣ ନୁହଁ କିମ୍ବା ଶୀତଳ ନୁହଁ। ତାର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ନିରପେକ୍ଷ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହା ନିରପେକ୍ଷ ବର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ପରିଚିତ। ଏଥର ଆମେ ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ବର୍ଣ୍ଣର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଆବେଦନକୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିବାକୁ ଯିବା।

ବାଇଗଣି-: ଏହା ଅବସାଦ ବ୍ୟଞ୍ଜକ ଶୀତଳ ବର୍ଣ୍ଣ। ଦୁଃଖ, ନୈରାଶ୍ୟ, ଭାବପ୍ରବଣତା, କରୁଣା, କାମନା, ସତତା, ରୋଗ, ଯନ୍ତ୍ରଣା ଆଦିର ବ୍ୟଞ୍ଜକ। ରଂଗଟିର ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ବ୍ୟବହାର କ୍ଳାନ୍ତିକର। ଯାହା ନୈରାଶ୍ୟ ଓ ବିଷର୍ଣ୍ଣତା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ।

ନୀଳ -: ଏହା ମଧ୍ୟ ଶୀତଳ ଓ ଅବସାଦକାରୀ ବର୍ଣ୍ଣ। ତେବେ ଆକାଶର ରଂଗ ନୀଳ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାର ପ୍ରତୀକ। ଭଗବତ୍ ଚିନ୍ତା, ଭଗବତ୍ ଚେତନା, ଜୀବନ ରହସ୍ୟ, ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ, ଶୀତଳତା, ପବିତ୍ରତା, କ୍ଳାନ୍ତି , ପ୍ରେମ, ଉଦାରତା ଆଦିର ପରିଚାୟକ। ଏହା ପ୍ରଶାନ୍ତି ଓ ଜିଜ୍ଞାସା ଭାବର ପ୍ରତୀକ।

ନୀଳାଭ ସବୁଜ- : ଏହା ଶୀତଳ ବର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥିବାରୁ କ୍ଲାନ୍ତିକର। ଏହା ଏକାକୀତ୍ୱ ଦୂରତ୍ୱ ଓ ନିଃସଙ୍ଗତାର ପରିଚାୟକ।

ସବୁଜ-: ଏହି ବର୍ଣ୍ଣଟି ପ୍ରାକୃତିକ ଭାବେ ସର୍ବତ୍ର ବା ସଚରାଚର ଆମ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହେଉଥିବାରୁ ସମ୍ଭବତଃ ଏହା ଏକ ନିରପେକ୍ଷ ବର୍ଣ୍ଣ। ଯଦିଓ ଏହି ବର୍ଣ୍ଣଟି ଉତ୍ସାହବ୍ୟଞ୍ଜକ ନୁହଁ ତଥାପି ଏହା ଅବସାଦ ସୃଷ୍ଟିକାରୀ ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ। ଏହା ଯୌବନର ପ୍ରତୀକ। କୁମାରତ୍ୱ, ସ-ଜୀବତା, ଆଶା, ବିଶ୍ୱାସ, ବିଜୟ ଓ ଶାନ୍ତି, ତୃପ୍ତି ଓ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣତା ଏହାର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି।

ହଳଦୀ-: ଏହି ବର୍ଣ୍ଣଟି ଉଷ୍ଣ ହୋଇଥିବାରୁ ଆନନ୍ଦ ଦାୟକ। ଉଜ୍ଜ୍ୱଳତା, ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ଓ ଆନନ୍ଦ, ପ୍ରଲୋଭନ, ପ୍ରତାରଣା, କାମନା ଆଦିକୁ ଦର୍ଶାଇବାକୁ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ।

ନାରଙ୍ଗୀ-: ଏହା ଉତ୍ସାହବ୍ୟଞ୍ଜକ ଓ ଉଷ୍ଣବର୍ଣ୍ଣ। ଶରତ କାଳ, ଧନ-ଧାନ୍ୟର ପରିପୂର୍ଣ୍ଣତା, ପରିପକ୍ୱତା, ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ, ସୁଖ, ହାସ୍ୟ, ନିଆଁ ଆଦିର ପ୍ରତିଛବି ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସଂଗେ ସଂଗେ ଏହି ରଂଗଟି ସନ୍ତୋଷଜନକ ମଧ୍ୟ।

ନାଲି- : ଏହା ଉତ୍ତେଜନାବ୍ୟଞ୍ଜକ ପ୍ରତିକ୍ରିୟାଶୀଳ ଓ ଉତପ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣ। ଏହା ରକ୍ତ, କ୍ରୋଧ, ଯୁଦ୍ଧ, ଅଗ୍ନି, ବିପଦ ସଂକେତ, ଧ୍ୱଂସ, ବୀରତ୍ୱ, ପ୍ରତିଶୋଧ, ହିଂସା, ଘୃଣା, ଲଜ୍ଜା, ଲାଳସା, କାମନା, ବାସନାର ପରିଚାୟକ।

ଧଳା-: ଏହା ସମସ୍ତ ରଂଗର ମିଶ୍ରଣରେ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା ଶୀତଳ। ସଚରାଚର ଏହି ବର୍ଣ୍ଣ ସହିତ ଆମେ ପରିଚିତ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହା କ୍ଲାନ୍ତି ନିରୋଧକ, ସତତା, ଶାନ୍ତି, ପବିତ୍ରତା, ଭଦ୍ରତା ଆଦିର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରିଥାଏ।

କଳା-: ବର୍ଣ୍ଣାନୁଭୂତିର ଅଭାବ ହିଁ କଳା ରଂଗ। ଏହା ନିଃସନ୍ଦେହରେ ମନରେ ଅବସାଦ ସୃଷ୍ଟିକରେ। ରାତ୍ରିର ଅନ୍ଧକାର, ଗ୍ଲାନି, ରହସ୍ୟ, ନିଦ୍ରା, ମୃତ୍ୟୁ, ହତାଶା, ଅପରାଧ, ଆତଙ୍କ, ଶଠତା ଆଦିର ଏହା ପରିଚାୟକ।

ତେବେ ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ ଯେ ମଣିଷର ମନ ଯେପରି ଅସୀମ ତାର ଯେପରି କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସଂଜ୍ଞା ନାହିଁ। ସେହିପରି ତାକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ତାର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଜାଣିବା ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ଅପରିସୀମ । ଉକ୍ତ ତାଲିକାର ବାହାରେ ମଧ୍ୟ ଆଲୋକ ସଂପାତକାରୀ ନିଜସ୍ୱ ଅନୁଭୂତି, ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା, ଓ ଅଭିଜ୍ଞତାକୁ କାର୍ଯ୍ୟରେ ଲଗାଇ ବର୍ଣ୍ଣର ନୂତନ ନୂତନ ପ୍ରୟୋଗ କରିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ। କାରଣ ନିତ୍ୟ ନୂତନତାରେ ହିଁ କଳାର ସାର୍ଥକତା ଲୁଚି ରହିଅଛି।

Ref :

1. Bentham Frederick - The Art of Stage Lighting
   By : Pitman, London-1996
2. Corry Percy - Lighting the stage
   By- Pitam, London-1954

3. Mc Candless Stanley- A method of Lighting the stage
By- Theatre Arts Books- New York- 1932
4. Goffin Peter- Stage Lighting for Amateurs
By- Muller, London-1938
5. Brockett G. Oscar- The Theatre : An Introduction
By -Holt Rine hart and Winston Inc,
New York- London - 1996
6. Smith Andre-The Scene Wright
By : The Macmillan Co- New york - 1926
7. Parker W-Oren and Smith. K. Harvey- Scene Design and Stage Lighting, By- Holt Rine hart and Winston-
New York1974
8. Ghosh Amar- Patta Dweepa Dwani -
By : R.B.U - 1979

ପ୍ରାଧ୍ୟାପକ, ନାଟକ ବିଭାଗ
ଉତ୍କଳ ସଂଗୀତ ମହାବିଦ୍ୟାଳୟ

ଓଡ଼ିଆ, ବଂଗଳା ଏବଂ ଅସମୀୟ ଲୋକନାଟକରେ କୃଷ୍ଣକଥା

ଡ. ନାରାୟଣ ସାହୁ

କୃଷ୍ଣଙ୍କ ଚରିତକୁ ଘେନି ଭାରତର ସବୁ ପ୍ରାନ୍ତୀୟ ଭାଷାରେ ଲୋକନାଟକ ମାନ ରଚିତ ହୋଇଛି । ପୂର୍ବ ଭାରତର ରାଜ୍ୟମାନଙ୍କରେ ବେଶି ପରିମାଣରେ କୃଷ୍ଣ ଆଖ୍ୟାୟିକାର ପ୍ରଚଳନ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ, ତାମସା, ସୁଆଙ୍ଗ, ଗୀତିନାଟ୍ୟ, ଯାତ୍ରା ଆଦି ମାଧ୍ୟମରେ କୃଷ୍ଣଚରିତ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥାଏ । ଓଡ଼ିଶା, ଆସାମ, ବଂଗଳାର ସାଂସ୍କୃତିକ ଜୀବନରେ କୃଷ୍ଣକଥା ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରିଛି ।

ଓଡିଶାର ଜନଜୀବନ ସହିତ କୃଷ୍ଣକଥା ଓତଃପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡିତ ହୋଇଥିବା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । କୃଷ୍ଣଲୀଳା, ରାଧାପ୍ରେମଲୀଳା, ଭାରତଲୀଳା, ମଧୁମଙ୍ଗଳ ଯାତ୍ରା, କଣ୍ଢେଇନାଟ, ଗୀତିନାଟ୍ୟ-ଗୀତାଭିନୟ, ସୁଆଙ୍ଗ, ତାମ୍ସା, ଦାସକାଠିଆ, ପାଲା, ଛଉନାଟ, ଧନୁଯାତ୍ରା, ଦଧିନାଟ, ବଣ୍ଡିନାଟ ଆଦିରେ କୃଷ୍ଣକଥାର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ମହାଭାରତ, ଭାଗବତ, ହରିବଂଶ ପୁରାଣ ବିଭିନ୍ନ ଆଖ୍ୟାୟିକା ଏହିସବୁ ଲୋକଦର୍ଶକର କଳେବର ମଣ୍ଡନ କରିଛି ।

ମର୍ଯ୍ୟାଦାପୁରୁଷ କୃଷ୍ଣଙ୍କ ଜୀବନର ବିଭିନ୍ନ କାର୍ଯ୍ୟାବଳୀ ଧର୍ମୀୟଚେତନାରେ ସମୃଦ୍ଧ କୃଷ୍ଣଲୀଳା ରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରବେଶ ଲୋଡିଛି । ବହୁ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ଓଡ଼ିଶାର ମଠ ମନ୍ଦିର ମାନଙ୍କରେ ବିଭିନ୍ନ ଉତ୍ସବ ଅବ୍‌ସରରେ କୃଷ୍ଣଲୀଳା ପ୍ରଦର୍ଶନ ପରଂପରା ରହିଆସିଛି । ଚୈତନ୍ୟଙ୍କ ଓଡ଼ିଶା ଆଗମନ ପରେ ପରେ କୃଷ୍ଣଲୀଳାର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବୃଦ୍ଧି ପାଇଛି । କୃଷ୍ଣ ଚେତନାର ବିକାଶ ଫଳରେ କୃଷ୍ଣଲୀଳାର ପରିକଳ୍ପନା ଗୀତଗୋବିନ୍ଦ ପରେ ପରେ ହୋଇଥିବା ଅନୁମିତ ହୁଏ । କୃଷ୍ଣଲୀଳାର ତିନୋଟି ବିଭାଗ ରହିଛି ଯଥା-: ବ୍ରଜଲୀଳା ବା ଗୋପଲୀଳା, ମଥୁରା ଲୀଳା ଏବଂ ଅନ୍ତ୍ୟଲୀଳା (ଦ୍ୱାରକା ଓ ପ୍ରଭାସଲୀଳା) ବୈଷ୍ଣବ ଧର୍ମରେ କୃଷ୍ଣଲୀଳାର ଅଭିନୟ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଏ । କୃଷ୍ଣଲୀଳାର ଏକ ଆକର୍ଷଣୀୟ କୃଷ୍ଣଲୀଳାର ଅଭିନୟ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଏ । କୃଷ୍ଣଲୀଳାର ଏକ ଆକର୍ଷଣୀୟ ଦିଗ ହେଉଛି ରାସଲୀଳା ରାଧାକୃଷ୍ଣଙ୍କ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ମିଳନ ଉପରେ କଥାକୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟାନ କରିଥାଏ । ରାସ ଦ୍ୱାଦଶ ଶତକ ବେଳକୁ ଅଭିନୟ ରୂପରେ 'ରାସ' ବା 'ରାସକ'ର ଉଲ୍ଲେଖ ମଧ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲାଣି । ସଂସ୍କୃତ ସହିତ ପ୍ରାକୃତ ଏବଂ ଅପଭ୍ରଂଶରେ ମଧ୍ୟ କୃଷ୍ଣକଥାରେ ବର୍ଣ୍ଣନା ଇତିମଧ୍ୟରେ ସ୍ଥାନ ପାଇସାରିଥିଲା । ଦ୍ୱାଦଶ-ତ୍ରୟୋଦଶ ଶତକରେ ରଚିତ ଜୈନ ସାହିତ୍ୟରେ ଅଭିନୟାତ୍ମକ ବ୍ୟାପାର ରୂପରେ 'ରାସ' ବା 'ରାସୋ'ର ପ୍ରଥମ ଉଲ୍ଲେଖ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ ।

କୃଷ୍ଣଲୀଳାର କେତୋଟି ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ କୃତି ହେଉଛି ପଣ୍ଡିତ ଶ୍ରୀଚନ୍ଦନଙ୍କ ବସନ୍ତରାସ, ଗୌରଚରଣ ଅଧିକାରୀଙ୍କ ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣଲୀଳା, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ବୀରବର ଭୃଙ୍ଗବରଙ୍କ ଦୁର୍ଦ୍ଦୟମାନଲୀଳା, ବିଶ୍ୱମ୍ଭର ରାଜେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଶରଦରାହସ ଏବଂ ରାଧାପ୍ରେମଲୀଳା, କିଶୋରଚନ୍ଦ୍ର ରାଜେନ୍ଦ୍ରଦେବଙ୍କ ବସନ୍ତରାହାସ, ମୀର୍ଜାଉଜୀର ବେଗ୍‌ଙ୍କ ନନ୍ଦଉତ୍ସବ ଇତ୍ୟାଦି। ଏହାଛଡ଼ା ରଘୁନାଥ ପରିଛାଙ୍କ ଗୋପୀନାଥ ବଲ୍ଲଭ ନାଟକ, ମହେନ୍ଦ୍ରସିଂହ ସାମନ୍ତଙ୍କ ବୃନ୍ଦାବନ ଚନ୍ଦ୍ରବିନୋଦ, ଗୋବିନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ଶୂରଦେଓଙ୍କ ମାନଭଂଜନ, ସୁବଳ ମିଳନ, ଭାଗୀରଥୀ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ପ୍ରଭାସମିଳନ, କାନ୍ତକବିଙ୍କ ଶରଦ୍‌ରାସ, କାଳୀୟ ଦଳନ, ବୈଷ୍ଣବ ଚରଣ ଦାସଙ୍କ କଳଙ୍କ ଭଂଜନ୍, ରାଈରାଜା, ମୋହନ ସୁନ୍ଦର ଦେବ ଗୋସ୍ୱାମୀଙ୍କ ଶରତ୍‌ରାସ, ମାନ ଭଂଜନ, କାଳୀଚରଣଙ୍କ ବଂଶୀର ବିଳାସ, ମାନଭଂଜନ ଆଦି ଲୀଳା ବେଶ୍ ଖ୍ୟାତି ଲାଭ କରିଥିବା ଜଣାଯାଏ।

ଗଂଜାମ ଅଞ୍ଚଳରେ ପ୍ରସିଦ୍ଧି ଲାଭ କରିଥିବା 'ରାଧାପ୍ରେମଲୀଳା' ହେଉଛି ଚିକିଟୀ ରାଜା ବିଶ୍ୱମ୍ଭର ରାଜେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ରଚିତ ଏବଂ ରାଧାମୋହନ ରାଜେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ସମ୍ପୋଧ ଏକ ଲୋକପ୍ରିୟ ରାସଲୀଳା । କବିସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କ କିଶୋରଚନ୍ଦ୍ରଚମ୍ପୂକୁ ଆଧାର କରି ଏହି ରାଧାପ୍ରେମଲୀଳା ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ମନେହୁଏ। ଏହା ବ୍ୟତୀତ ଏହାର ସମସ୍ତ ଗୀତ ଉପେନ୍ଦ୍ର ଭଂଜ, କବି ସୂର୍ଯ୍ୟ ଗୋପାଳକୃଷ୍ଣଙ୍କ ପଦାବଳୀକୁ ଅନୁସରଣ କରିଥିବା ଦେଖାଯାଏ। (୧) - ଶୁକ ପରୀକ୍ଷିତ ସମ୍ବାଦରୁ ସୃଷ୍ଟି ଏହି ରାଧାପ୍ରେମଲୀଳା ରାଧାଙ୍କ ଜନ୍ମୋତ୍ସବଠାରୁ ମାନଭଂଜନ ଯାଏ ୮୪ଟି ଗୀତରେ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ। ଆଦିରସାତ୍ମକ ଏହି ସଂଗୀତବହୁଳ ରଚନାରେ ଗଦ୍ୟସଂଳାପ ପ୍ରାୟତଃ ନଥାଏ। ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଛଦ୍ମବେଶ ଧାରଣ କରି କୃଷ୍ଣ ରାଧାଙ୍କ ଠାର ପ୍ରେମ ନିବେଦନ କରନ୍ତି ଏବଂ ପରିଶେଷରେ ପ୍ରେମଲୀଳାର ଅନ୍ତକରି ସେ ମଥୁରା ଅଭିମୁଖେ ଯାତ୍ରା କରନ୍ତି । ରାଧା ଓ ଚନ୍ଦ୍ରାବଳୀଙ୍କ ଜନ୍ମରୁ କଥାବସ୍ତୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇ ରାଧାକୃଷ୍ଣଙ୍କ ମିଳନରେ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଶେଷହୁଏ। ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଭାଗରେ ପରିପ୍ରକାଶ ଲାଭକରିଥିବା ଏହି ରାଧାପ୍ରେମଲୀଳା ହେଉଛି ଚିକିଟୀ ରାଜପରିବାରର ଏକ ଅମ୍ଳାନ ସୃଷ୍ଟି।

ପୁରୀ ଜିଲ୍ଲାର ଟାଙ୍ଗି ଅଞ୍ଚଳରେ 'ମଧୁମଙ୍ଗଳ' ନାମରେ ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର କୃଷ୍ଣଲୀଳା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ଏହା ୪୮ ଦିନ ଧରି ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥାଏ। କୃଷ୍ଣଙ୍କ ଜନ୍ମଠାରୁ ମୃତ୍ୟୁ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କଥାବସ୍ତୁ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ। ବାବାଜୀ ଦୁଃଖୀଶ୍ୟାମ ଦାସ ଆଠଗୋଟି କୃଷ୍ଣଲୀଳା ରଚନା କରିଥିଲେ ଯଥା - କୃଷ୍ଣଜନ୍ମ, ଲବଣିଚୋରି, ବନବିହାର, ବୃନ୍ଦାବତୀ ହରଣ, ଗିରିଗୋବର୍ଦ୍ଧନ ଇତ୍ୟାଦି । ପରେ ଏଥି ସହିତ ଆଉ ୪୦ ଗୋଟି ଲୀଳା ସଂଯୁକ୍ତ ହୋଇଛି। ଗଂଜାମ ଅଞ୍ଚଳରେ ମଧ୍ୟ ମଧୁମଙ୍ଗଳ ଲୀଳା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ।

ଦକ୍ଷିଣ ଓଡିଶା ବିଶେଷ କରି ଗଂଜାମ ଅଞ୍ଚଳର ଅନ୍ୟତମ ଲୋକପ୍ରିୟ ନାଟ୍ୟାନୁଷ୍ଠାନ ହେଉଛି ଭାରତଲୀଳା। ଏହାକୁ 'ଦୁଆରୀଲୀଳା' ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଏ। କାରଣ ଦୁଆରୀ ହେଉଛି

ଏଠାରେ ସୂତ୍ରଧାର, ବିଦୂଷକ ସବୁକିଛି। ମହାଭାରତର ସୁଭଦ୍ରା ଏବଂ ଅର୍ଜୁନଙ୍କ ପ୍ରେମ ପରିଣୟ ହେଉଛି 'ଭାରତଲୀଳା'ର ଆଖ୍ୟାନବସ୍ତୁ । ଦୁଆରୀ ସୁଭଦ୍ରା, ଅର୍ଜୁନ, ସତ୍ୟଭାମା ଛଡା ଏଥିରେ କୃଷ୍ଣ, ଗରୁଡ, ପାର୍ବତୀ, ନନ୍ଦ, ବଳରାମ, ଲକ୍ଷ୍ମୀ, ମାୟାବତୀ, ଅଷ୍ଟପାଟବଂଶୀ, ଶିବ ହାଡି-ହାଡିଆଣୀ, ଭଣ୍ଡାରୁଣୀ, ଚଉକିଆ, ଜମାଦାର ଆଦି ଚରିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳନ୍ତି । ଦୀନବନ୍ଧୁ ଦାସ ଭାରତଲୀଳାର ସ୍ରଷ୍ଟା ବୋଲି ଜଣାଯାଏ। ତାଙ୍କ ରଚିତ ସୁଭଦ୍ରାହରଣ ଗ୍ରନ୍ଥ ଭାରତଲୀଳା ଭାବେ ପରିଚିତ। ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଏହି ଲୀଳାକୁ ତତ୍କାଳୀନ ସମାଜ ଘୃଣ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଦେଖିବାକୁ ଯାଇ 'ହୁଗୁଳିଭାରତ' ବା 'ଭାଡ଼ିକିଳା' ବୋଲି ଆକ୍ଷେପ କରିବାକୁ ପଛେଇନଥିଲେ। (୨)- ହିଞ୍ଜିଳିକାଟୁ ନିକଟସ୍ଥ କନ୍ଦଖରିଡା ଗ୍ରାମର ଶ୍ୟାମସୁନ୍ଦର ସାବତ, ଦୀନବଂନ୍ଧୁଙ୍କ ରଚିତ 'ସୁଭଦ୍ରାହରଣ' ପୋଥି ପାଇଥିଲେ ଏବଂ ସେ ତାହାକୁ ପରିମାର୍ଜିତ କରି ୧୮୬୧ରେ 'ଦୁଆରୀନାଚ' ଭାବେ ନାମିତକଲେ। ଭାରତଲୀଳାର ଅଭିନୟ ପ୍ରାୟ ୫ ଘଣ୍ଟାଯାଏଁ ଲାଗିରହେ। ଏଥିରେ ତାତ୍କ୍ଷଣିକ ସଂଳାପ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିବା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ। ଏଥିରେ ଲୋକଶୈଳୀ ସହିତ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ଶୈଳୀର ନୃତ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ବୀର, ଶୃଙ୍ଗାର ରସ ଭାରତଲୀଳାର ମୁଖ୍ୟରସ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ପୌରାଣିକ ଆଖ୍ୟାନ ସହିତ ସମସାମୟିକ ସମାଜର ଘଟଣା ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ। ରାତି ଦିନ ସବୁ ସମୟରେ ଏହା ଅଭିନୀତ ହୋଇଥାଏ।

ଓଡ଼ିଆ ଯାତ୍ରାରେ କୃଷ୍ଣ କଥା ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିଥିଲା। ଏହାର କଥାବସ୍ତୁ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଥିଲା ମହାଭାରତ ଭାଗବତ ଏବଂ ଅନ୍ୟପୁରାଣ ମାନଙ୍କରୁ। ଏଥିରେ ଛାନ୍ଦ ବା ପୁରାଣର ଗୀତକୁ ଗାନ କରାଯାଉଥିବାରୁ ଏହାକୁ ଛାନ୍ଦନାଟ୍ୟ କୁହାଯାଉଥିଲା। ଓଡ଼ିଆ ଯାତ୍ରାରେ କୃଷ୍ଣରସ ଭରିଦେଇଥିଲେ ଗୋପାଳ ଦାସ, ରଘୁନାଥ ପରିଚ୍ଛା, ଗୋପାଳ ଦାଶ, ବାବାଜୀ ବୈଷ୍ଣବଚରଣ ଦାସ, ତ୍ରିନାଥ ନାୟକ, ମାଗୁଣି ଦାସ, ବନ୍ଧୁ ନାୟକ, ତ୍ରିଲୋଚନ ରାୟଗୁରୁ, ବୈଷ୍ଣବ ପାଣି, ଗୋବିନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ଶୂରଦେଓ, କାନ୍ତକବି ଲକ୍ଷ୍ମୀକାନ୍ତି ମହାପାତ୍ର, ମୋହନ ସୁନ୍ଦର ଗୋସ୍ୱାମୀ, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ସ୍ୱାଇଁ, ଦୟାନିଧି ସ୍ୱାଇଁ, କାହ୍ନୁ ପାଣି ପ୍ରମୁଖ ଯାତ୍ରାକାର। ଏହି ଅବଧିର ଅଧିବାସୀ ଲେଖକ ଗୀତାଭୀନୟ, ଗୀତିନାଟ୍ୟ, ସୁଆଙ୍ଗ ଆଦିକୁ ମଧ୍ୟ ଯାତ୍ରା ଅର୍ଥରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ସଂଳ ଗୀତିନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ରହିଛନ୍ତି ରାଘବ ଚୌଧୁରୀ, ଜଗନ୍ନାଥ ପାଣି, ଗୋପାଳଦାସ, ମାଗୁଣି ଦାସ, ଭିକାରୀ ନାୟକ, ପଦ୍ମଚରଣ ଦାସ, ଗୋପାଳ ଦାଶ, ଗୋପିନାଥ ନନ୍ଦଶର୍ମା, ଶ୍ରୀବତ୍ସ ପଣ୍ଡା, ବାଳକୃଷ୍ଣ ମହାନ୍ତି, ରାମଚନ୍ଦ୍ରସ୍ୱାଇଁ ପ୍ରଭୃତି ସ୍ରଷ୍ଟା। ଜଗନ୍ନାଥ ପାଣିଙ୍କ ସୁଭଦ୍ରା ପରିଣୟ, ମାନଭଂଜନ, ଭୂତକ୍ରୀଡା, ଗୋପାଳ ଦାସଙ୍କ ପ୍ରଭାସମିଳନ, କର୍ଣ୍ଣବଧ, ରଂଗସଭା, ବାବାଜୀ ବୈଷ୍ଣବ ଚରଣ ଦାସଙ୍କ ଯୁଗଳ ମାଧୁରୀ, ପ୍ରେମବିଳାସ, ବିରହମାନ, କାନ୍ତକବିଙ୍କ କାଳୀୟ ଦଳନ, ଶରଦ୍ରାସ, ବ୍ରଜଗର୍ଜନ, ବାଳକୃଷ୍ଣ ମହାନ୍ତିଙ୍କ ମୋହନ ସୁନ୍ଦର,

ସୁଦାମା ବାଣାପରାଜୟ, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ସ୍ୱାଇଁଙ୍କ ମୋହନ ବୀଣା, ମଥୁରା ବିଜୟ, ବୈଷ୍ଣବ ପାଣିଙ୍କ ରଂଗସଭା, କର୍ଣ୍ଣବଧ, ପ୍ରଭାସମିଳନ ଆଦି କୃଷ୍ଣଚେତନା ଉପରେ ଆଧାରିତ।

'ସୁଆଙ୍ଗ'ରେ ମଧ୍ୟ କୃଷ୍ଣ ଚରିତ୍ରର ଉଲ୍ଲେଖ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ଏହି ଲାଳିତ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭିନୟ ରାଧାକୃଷ୍ଣ ପ୍ରେମ ବିରହକୁ ସଫଳ ଭାବେ ରୂପାୟନ କରିପାରିଛି। ଗୋପାଳ ଦାସଙ୍କ ରଂଗସଭା ସୁଆଙ୍ଗ, ସୈୟଦ ଉମର ଅଲୀଙ୍କ ଗଣ୍ଡାବଧ ସୁଆଙ୍ଗ, ବୈଷ୍ଣବ ପାଣିଙ୍କ ଜଳନ୍ଧରବଧ, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ବୀରବର ଭୃଙ୍ଗବରଙ୍କ ଦୁର୍ଜ୍ଜୟମାନ ଲୀଳା ସୁଆଙ୍ଗ, ଭିକାରୀ ନାୟକଙ୍କ ସୁଭଦ୍ରାହରଣ ସୁଆଙ୍ଗ ଆଦି କୃଷ୍ଣକଥାକୁ ସଫଳ ଭାବେ ଚିତ୍ରିତ କରିଛନ୍ତି । ଦୁର୍ଜ୍ଜୟମାନ ଲୀଳା ସୁଆଙ୍ଗର ପ୍ରଚ୍ଛଦପଟରେ ୫ଟି ସୁଆଙ୍ଗର ବିଜ୍ଞାପନ ଦିଆଯାଇଛି। ଯଥା- ନହୁଷ ରାଜା ସୁଆଙ୍ଗ, କାଳୀୟଦଳନ ସୁଆଙ୍ଗ, ଧନୁଭଙ୍ଗ ସୁଆଙ୍ଗ, କଂସବଧ ସୁଆଙ୍ଗ, ପ୍ରହ୍ଲାଦଚରିତ ସୁଆଙ୍ଗ ଇତ୍ୟାଦି । ତାମ୍‌ସାରେ ମଧ୍ୟ କୃଷ୍ଣକଥାର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି। ସୋରରେ କୃଷ୍ଣକାନ୍ତ ଦାସଙ୍କ ରାଧାକୃଷ୍ଣ ତାମ୍‌ସା ଏବଂ ଭଦ୍ରଖ ଅଞ୍ଚଳର ବଂଶୀବଲ୍ଲଭ ଗୋସ୍ୱାମୀଙ୍କର ରାଧାକୃଷ୍ଣ ତାମ୍‌ସା ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବେଶ୍ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ।

ଓଡ଼ିଶାର ବହୁ ପରିଚିତ 'ଦାସକାଠିଆ' ଏବଂ 'ପାଲାରେ ମଧ୍ୟ ବୈଷ୍ଣବୀୟ ଚେତନାର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି। ରାଧାକୃଷ୍ଣ ମିଳନ, ସୁଭଦ୍ରାହରଣ, ମଥୁରାବିଜେ, ରସବିନୋଦ, ଗୋହବଧ ଆଦି ଦାସକାଠିଆରେ କୃଷ୍ଣକଥା ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିଛି। ଦାସକାଠିଆ ଭଳି ପାଲାରେ ମଧ୍ୟ କୃଷ୍ଣକଥା ରହିଛି। କୃଷ୍ଣପ୍ରସାଦ ବସୁଙ୍କ ପାଞ୍ଚାଳୀପଟ୍ଟାପହରଣ, ପ୍ରଭାସ ଯଜ୍ଞ, ଅଷ୍ଟବକ୍ର ଆଦି ପାଲା ବେଶ୍ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ। ପାଲାଗୁଡ଼ିକରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କବିମାନଙ୍କର ଛାନ୍ଦ, ଚଉପଦୀ, ଚଉତିଶା ଆଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ। ଏଥିରେ ଉପେନ୍ଦ୍ରଭଂଜ, ଦୀନକୃଷ୍ଣ, ଅଭିମନ୍ୟୁ, ବଳଦେବ, ଯଦୁମଣି ପ୍ରଭୃତି କବିଙ୍କ ରଚନା ପରିବେଷିତ ହୋଇଥାଏ।

'ଦେଶିଆନାଟର' କଥାବସ୍ତୁ ମଧ୍ୟ ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ ଆଦି ପୁରାଣରୁ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଥାଏ। ମହାଭାରତର କାହାଣୀ ଅବଲମ୍ବନରେ ଉରୁଭଂଗ, ଦୁଃଶାସନବଧ, କୀଚକବଧ, ଅଭିମନ୍ୟୁବଧ, ବସ୍ତ୍ରହରଣ, ବାଣାସୁରବଧ, ଚନ୍ଦ୍ରକଳାହରଣ, ଆଦି ଦେଶିଆନାଟ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ବେଳେ ଭାଗବତ କାହାଣୀ ଅବଲମ୍ବନରେ ରୂପନେଇଛି ଗୋପଲୀଳା, କାର୍ତ୍ତିକ ମାହାତ୍ମ୍ୟ ଅବଲମ୍ବନରେ ଜଳନ୍ଧରବଧ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଛି । କୃଷ୍ଣକଥା ଆଧାରିତ ଏକ ସ୍ୱୟଂ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଲୋକନାଟକ ହେଉଛି 'ଧନୁଯାତ୍ରା'। ଏଥିରେ କୃଷ୍ଣଜନ୍ମ ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି କଂସବଧ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କଥାବସ୍ତୁ ଅଭିନୀତ ହୁଏ। ଏହା କେବଳ ବରଗଡ଼ ନୁହେଁ କୁଚିଣ୍ଡା ଚିଟିଣ୍ଡା, ଧୂଆଁପାଲି, ଉଟ୍‌ଲି ପରମାଣପୁର, ତାଲପାଳି ଆଦି ସ୍ଥାନରେ ମହୋତ୍ସବର ରୂପନେଇଛି । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଏବଂ ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମ ଭାଗରେ ବରଗଡ ଅଞ୍ଚଳରେ କୃଷ୍ଣଲୀଳାର ବ୍ୟାପକ ପ୍ରଚଳନ ଥିଲା। ୧୯୧୦ରେ ମହନ୍ତ ଭାଗବତୀ ଚରଣ ଦାସ

ବରଗଡ଼ଠାରେ ରାମ୍‌ଜୀ ମନ୍ଦିର ସ୍ଥାପନ କରି ରାସଲୀଳା, କୃଷ୍ଣଲୀଳାର ପ୍ରଚଳନ କରାଇଥିଲେ ' ପୌଷ ଶୁକ୍ଳ ପଞ୍ଚମୀଠାରୁ ପୂର୍ଣ୍ଣମୀ ଯାଏ ୧୧ ଦିନ ଧରି କୃଷ୍ଣ ଲୀଳା ଏଠାରେ ପାଳିତ ହୋଇଥାଏ। ୧୯୧୫ ପରଠୁ ବରଗଡ ଅଞ୍ଚଳରେ ଧନୁଯାତ୍ରା ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ର ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଆସୁଥିଲା। ୧୯୪୭ ପରେ ପରେ ଏହା ଏକ ବିଧିବଦ୍ଧ ମହୋତ୍ସବର ରୂପନେଇ ଏଯାବତ୍ ପାଳିତ ହୋଇ ଆସୁଛି।'

'କଣ୍ଢେଇ ନାଟ'ରେ ମହାଭାରତ, ଭାଗବତ ପୁରାଣର କୃଷ୍ଣକଥା ସ୍ଥାନପାଇଥାଏ । ଦ୍ରୌପଦୀ ବସ୍ତ୍ରହରଣ, କୀଚକବଧ, କଂସବଧ, ଗୋପଲୀଳା ଆଦିର କଥା କଣ୍ଢେଇ ନାଟକରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥାଏ। କୃଷ୍ଣଲୀଳାର କାହାଣୀ ଦୁଇ/ତିନି ଘଣ୍ଟା ଦରି ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ । ପୂତନାବଧ, କାଳୀୟଦଳନ, କଂସବଧ ଆଦି କଥା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିଥାଏ। ଗୋପାଳଦାସ, ବୈଷ୍ଣବପାଣି, ଜଗନ୍ନାଥ ପାଣି, ବାଳକୃଷ୍ଣ ମହାନ୍ତିଙ୍କ ରଚିତ ନାଟ ଏଥିରେ ପରିବେଷିତ ହୋଇଥାଏ।

ଓଡ଼ିଆ ଲୋକନାଟ୍ୟ ପରଂପରାରେ 'ବଣ୍ଡିନାଟ' ହେଉଛି ଏକ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ସଂଯୋଗ। ରାଧାକୃଷ୍ଣ ପ୍ରେମଲୀଳାର ଏହା ହେଉଛି ଏକ ଆଂଚଳିକ ସଂଯୋଗ। ଢେଙ୍କାନାଳ, ସମ୍ବଲପୁର, ବରଗଡ଼ ଭଟଲି କୁଚିଣ୍ଡା ଆଦି ଅଂଚଳରେ ଏହି ନାଟର ଅଧିକ ପ୍ରସାର ରହିଛି। ରାଧା, କୃଷ୍ଣ, ବଣ୍ଡି, ଭୁତୀ, ଚନ୍ଦ୍ରସେଣା ଆଦି ଚରିତ୍ର ଏଥିରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିଥାନ୍ତି । ରାଧାକୃଷ୍ଣଙ୍କ ମିଳନ କରାଇବାରେ 'ବଣ୍ଡି'ର ବିଶେଷ ଭୂମିକା ରହିଥାଏ । ଏଥିରେ ପ୍ରେମ ନିବଦେନ ବେଳେ ବେଳେ ରୁଚିଗର୍ହିତ ହୋଇଥାଏ। କୃଷ୍ଣଙ୍କ ପ୍ରେମ ନିବେଦନ ଏହିପରି-

ମତେ ନାଇଁ ବୋଲା ନାଇଁ ନାଇଁ ଗୋ ରାଧାମାଇଁ
କାମଜଳାରୁ ଉଦ୍ଧର ତୁଇ ଗୋ ରାଧା ମାଇଁ ରାଧା ମାଇଁ
ଦେଖି ତୋ ନବ ଯଉବନ ତହିଁରେ ରହିଲା ମୋ ମନ
ଭଲା ମହନି ଦେଲୁ ଲଗାଇ ଗୋ ରାଧା ମାଇଁ, ଗୋ ରାଧା ମାଇଁ ।୩।

ଓଡ଼ିଶାର ଅନ୍ୟତମ ଲୋକନାଟ୍ୟ 'ଦଧିନାଟ' ବାଲେଶ୍ୱର ଜିଲ୍ଲାର ଲୋକଚଳଣି ଓ ଲୋକବିଶ୍ୱାସ ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ। ରାଧାକୃଷ୍ଣଙ୍କ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଉତ୍‌ଥାପନ କରିବା ହେଉଛି ଏହି ଲୋକନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ। ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଭାବଧାରାକୁ ଗୀତ ଓ ନାଟ ମାଧ୍ୟମରେ ଗ୍ରାମୀଣ ଜନତାଙ୍କ ପାଖରେ ପହଂଚାଇଥାଏ 'ଦଧିନାଟ' । ଏହି ଲୀଳାର ପରିସର ସଂପର୍କରେ ଆଲୋକପାତ କରି ଡ. ପ୍ରହ୍ଲାଦ ରଚଣ ମହାନ୍ତି ମତ ଦିଅନ୍ତି - 'ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଶ୍ରଦ୍ଧା ଭକ୍ତିମାର୍ଗୀ ବୈଷ୍ଣବ କବିଙ୍କ ଛାନ୍ଦକୁ ଗୁଂଫନ କରି ଏହି ଲୀଳା ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଥାଏ। ସାଧାରଣତଃ ବୈଷ୍ଣବ ସଂପ୍ରଦାୟର ଅଧିକାରୀମାନେ ଏହି ଲୀଳାର ପରିବେଷକ। ଏ ପାରିବାରିକ ପରିବେଶରେ ବିଶେଷତଃ ନାରୀ ଦର୍ଶକଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ଏହା ଅଭିନୀତ କରାଯାଏ । ଏକଦଶାହ

କର୍ମରେ ବୈଷ୍ଣବ କୀର୍ତ୍ତନ ସହ ଆତ୍ମା ଶାନ୍ତି ପାଇଁ ଏହା ଅଭିନୀତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ପାରିବାରିକ ଦୁଃଖକୁ ହାଲୁକା କରିବା ଯେ ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଏହା କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ମାତ୍ର । (୪) ଗୀତିନାଟଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ଗ୍ରାମୀଣ ଜନତାର ମନକୁ ଆକର୍ଷିତ କରିଥାଏ।

ଓଡ଼ିଶାର ଲୋକ ନାଟ୍ୟ ପରଂପରାରେ କୃଷ୍ଣକଥା ଏକ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଏହାର ସ୍ୱର ଏବଂ ସ୍ୱରୂପ ମଧ୍ୟ ବେଶ୍ ବୈଚିତ୍ର୍ୟମୟ। ଏଥିରେ ଲୋକଗୋଷ୍ଠୀର ଏକ ସାମଗ୍ରୀକ ପରିଚୟ ପ୍ରସ୍ଫୁଟିତ ହୋଇଥାଏ।

ବିଶ୍ୱର ଅନ୍ୟଦେଶମାନଙ୍କ ପରି ବଂଗଳାରେ ଲୋକନାଟକର ଆଦିମ ଉତ୍ସ ନୃତ୍ୟକଳା ମଧ୍ୟରେ ଦେଖାଯାଇଥାଏ । ପଶ୍ଚିମବଂଗର ଜନଜୀବନକୁ ବିଶେଷ ଭାବେ ପ୍ରଭାବିତ କରିଛି ଏହି ଲୋକନୃତ୍ୟ। ପାଇକର ସମରାଭିନୟ, କାଳୀନାଚ, ଗାଜନନାଚ, ଶିବ-ଗୌରୀନାଚ, ଭାଜୋବ୍ରତର କପଟ ଯୁଦ୍ଧାଭିନୟ ଆଦିରେ ଲୋକନାଟ୍ୟର ଉପାଦାନ ଭରି ରହିଛି। ବଂଗଳାର ଲୋକନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟରୁ ଛଉନାଚରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। କେବଳ ନୃତ୍ୟ ନୁହେଁ, ଲୋକସଂଗୀତରେ ମଧ୍ୟ ଲୋକନାଟ୍ୟର ଉପାଦାନ ଦେଖାଯାଏ। ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର କୀର୍ତ୍ତନ, କଥକତା, ପାଁଚାଳୀଗାନ, କବିଗାନ, ଆଖଡ଼ା, ଧାମା ଝୁମର ଆଦିରେ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ଉକ୍ତିପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତିଭରା ଗୀତିମୟ ସଂଳାପ, ବ୍ୟାଖ୍ୟାନଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ଆଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ। ପ୍ରଶ୍ନୋତ୍ତର ଭିତ୍ତିକ ଧୁୟାଗାନ, ସଖୀନାଚ, ଏନ୍ତୁଡ଼ିଘର, ରଂଗତାମ୍‌ସା ଇତ୍ୟାଦି ନାଟ୍ୟଲକ୍ଷଣାକ୍ରାନ୍ତ।

ଆଲୋଚକ ଡ. ଗୌରୀଶଙ୍କର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ ବଂଗଳାର ଲୋକନାଟ୍ୟକୁ ଦୁଇଟି ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଥାଆନ୍ତି ଯଥା -ଖାଣ୍ଟି ଲୋକନାଟ୍ୟ (Authentic folk drama) ଏବଂ ରୀତିସମ୍ମତ ଲୋକନାଟ୍ୟ (Literary flok drama)। ଖାଣ୍ଟି ଲୋକନାଟ୍ୟ ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତ ହୋଇଥିବାବେଳେ ରୀତିସମ୍ମତ ଲୋକନାଟ୍ୟ ହେଉଛି ନାଟ୍ୟକାରର କଳ୍ପନାପ୍ରସୂତ ବା ଏକ ପ୍ରକାର ଚେଷ୍ଟାକୃତ ରଚନା। ଖାଣ୍ଟି ଲୋକନାଟ୍ୟର ଅକୃତ୍ରିମ ସ୍ୱାଭାବିକତା ଏଇ ଶ୍ରେଣୀର ଲୋକନାଟ୍ୟରେ ପ୍ରାପ୍ତ ହୁଏନା । କିନ୍ତୁ ଲୋକବୋଧ ଭାବ ଓ ଭାଷା ଥିବାରୁ ଏବଂ ଜନଗଣ ଚେଷ୍ଟିତ ଆସରରେ ଅଭିନୟ ଉପଯୋଗୀ ଆଙ୍ଗିକ ପ୍ରଯୁକ୍ତ ହୋଇଥିବାରୁ ସାହିତ୍ୟିକ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଏକ ପ୍ରକାର ସାହିତ୍ୟିକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା ଲୋକନାଟ୍ୟ। ୫।

ବଂଗଳାର ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମୟ ହେଉଛି ପୌରାଣିକ ଓ ଭକ୍ତିମୂଳକ ରଚନାର ଯୁଗ। ଏହି ପୌରାଣିକ ଏବଂ ଭକ୍ତିମୂଳକ ପାଲା ପ୍ରତି ଶ୍ରୋତା/ ଦର୍ଶକଙ୍କର ଅହେତୁକ ଆକର୍ଷଣ ଥିଲା ପ୍ରାୟ ସବୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଲୋକନାଟକ ଆସର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଅନେକ ଭକ୍ତିମୂଳକ ପାଲା ଦେଖୁଛନ୍ତି। ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରୁ ହିଁ ବଂଗଳାର ଲୋକନାଟ୍ୟ ପରଂପରାରେ କୃଷ୍ଣକଥା ଆସନ ଜମେଇ ବସିଛି। ମହାଭାରତ, ଭାଗବତ ଓ ଅନ୍ୟ ପୁରାଣରୁ କଥା ସଂଗ୍ରହ କରି ବଂଗଳା କୃଷ୍ଣକଥାର ଲୋକନାଟ୍ୟ ରଚିତ ହୋଇଛି।

ବଂଗଳା ଯାତ୍ରା ପାଲାରେ କୃଷ୍ଣଚରିତ ଏବଂ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଜୟଦେବ ବିରଚିତ ଗୀତଗୋବିନ୍ଦ ଏବଂ ବଡୁଚଣ୍ଡୀଦାସଙ୍କର କୀର୍ତ୍ତନରେ କୃଷ୍ଣଲୀଳାର ଆଦି ନାଟ୍ୟରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। କୃଷ୍ଣଲୀଳା ବିଷୟ ଝୁମର ଓ ଧମାଲୀ ଗାନରେ ଲୋକଙ୍କ ନୃତ୍ୟଗୀତର ଧାରା ରହିଛି । କୃଷ୍ଣଲୀଳାତ୍ମକ ଏକ ଝୁମରରେ କୃଷ୍ଣକଥା ଏହିପରି ରୂପନେଇଛି । କୁରୁକ୍ଷେତ୍ର ରଣାଙ୍ଗନରେ ସମ୍ମୁଖରେ ଅର୍ଜୁନ ନିଜର ଆତ୍ମୀୟ ସ୍ୱଜନଙ୍କୁ ଦେଖି ଯୁଦ୍ଧ କରିବାକୁ ମନା କରିଦେଇଛନ୍ତି। ଏହି ଘଟଣାଟି ମହାଭାରତ ଭୀଷ୍ମପର୍ବରୁ ନିଆଯାଇଛି । ଶ୍ରୀମଦ୍ ଭାଗବତର ପ୍ରଥମ ଅଧ୍ୟାୟ ମଧ୍ୟ ଏହି ଘଟଣା ରହିଛି ।

କୁଠି - ୧ : କୃଷ୍ଣଅର୍ଜୁନ ଦୁଇଜନ ରଥେ କରେ ଆରୋହନ
ଉପନୀତ ସମର ମାଝାରେ ହେ---
ହେରିୟା ଫାଲଗୁନୀ କୟ, ଶୁନ ପ୍ରଭୁ ଦୟାମୟ
ଆମାର ଏଇ ଛାର ରାଜ୍ୟନାହିଁ ପ୍ରୟୋଜନ ।

ର° : ଶୁନ ସଖା ଶ୍ରୀ ମଧୁସୂଦନ
ଆମାର ଏଇ ଛାର ରାଜ୍ୟ ନାହିଁ ପ୍ରୟୋଜନ ।

ଏଇ ଝୁମରପାନଟିକୁ ବିଶିଷ୍ଟ ଝୁମର ଶିଳ୍ପୀ ଗଣେଶ ଚନ୍ଦ୍ର ସର୍ଦ୍ଦାରଙ୍କଠାରୁ ସଂଗ୍ରହ କରି ସଂପାଦନ କରିଛନ୍ତି ଡ.ଶେଖ ମକବୁଲ୍ ଇସଲାମ୍ । ୬।

ଚୈତନ୍ୟଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ଯଦିଚ ବଂଗଳାର ଯାତ୍ରାର ପ୍ରଚଳନ ଥିଲା ତେବେ ଚୈତନ୍ୟଙ୍କ ସମୟରେ ହିଁ କୃଷ୍ଣଯାତ୍ରା ଏକ ଜାତୀୟ ଅନୁଷ୍ଠାନରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି ଏବଂ ଏହା ସର୍ବତ୍ର ବ୍ୟାପିଯାଇଛି । ନିଜେ ଚୈତନ୍ୟ ଯାତ୍ରାଗାନରେ ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରୁଥିବା କଥା ବୈଷ୍ଣବ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଚନ୍ଦ୍ରଶେଖରଙ୍କ ଗୃହର ସେ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ସହିତ ମିଶି କୃଷ୍ଣଲୀଳା ଅଭିନୟ ପରିବେଷଣ କରିଥିବା କଥା 'ଚୈତନ୍ୟଭାଗବତ' ଏବଂ 'ଚୈତନ୍ୟମଙ୍ଗଳ'ଗ୍ରନ୍ଥରୁ ଜଣାପଡ଼େ । ଚୈର୍ତନ୍ୟଙ୍କ ପରେ ପରେ କୃଷ୍ଣଲୀଳାତ୍ମକ ଯାତ୍ରାକୁ କାଳୀୟଦମନ ନାମରେ ଅଭିହିତ କରାଯାଇଛି । ୧୬ଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଚୈତନ୍ୟ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ବୈଷ୍ଣମ ଧର୍ମ ବିସ୍ତାର ଲାଭ କରିବାରୁ ରାଧାକୃଷ୍ଣ କଥା ପାଲାଭିନୟରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭକଲା ।

ବଂଗୀୟ ଲୋକନାଟ୍ୟରେ ରାଧାକୃଷ୍ଣ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଏକ ପ୍ରମୁଖ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ୮ମ ଶତାବ୍ଦୀରୁ କୃଷ୍ଣକାହାଣୀ ଜନପ୍ରିୟ ହୋଇଉଠିଛି । ଲୋକାୟତ ଧର୍ମାନୁଷ୍ଠାନରେ ଶିବଙ୍କ ଆରାଧନା ଯଥେଷ୍ଟ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ କୃଷ୍ଣଭକ୍ତଙ୍କ ସଂଖ୍ୟା ନଗଣ୍ୟ ନଥିଲା । ପଦ୍ମପୁରାଣ, ମତ୍ସ୍ୟପୁରାଣ, ବ୍ରହ୍ମବୈବର୍ତ୍ତ ପୁରାଣରେ କୃଷ୍ଣଙ୍କ ସହିତ ରାଧା ଆସିଛନ୍ତି । ୮ମ ଶତାବ୍ଦୀର ଭଟ୍ଟନାରାୟଣଙ୍କ ବେଣୀ ସଂହାର ନାଟକରେ ନାନ୍ଦୀରେ ରାଧାକୃଷ୍ଣଙ୍କ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ଲକ୍ଷ୍ମଣସେନଙ୍କ ସଭାକବି ଗୋବର୍ଦ୍ଧନାଚାର୍ଯ୍ୟ 'ଗାଥା ସପ୍ତସତୀ' ଅନୁସରଣରେ ରଚନା କରିଥିବା 'ଆର୍ଯ୍ୟସପ୍ତଶତୀ'ରେ ରାଧାକୃଷ୍ଣ ପ୍ରସଙ୍ଗ ରହିଛି । ଏହାପରେ ଜୟଦେବଙ୍କ 'ଗୀତଗୋବିନ୍ଦ'ରେ

ରାଧାକୃଷ୍ଣ ପ୍ରେମକଥାର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେଖାଯାଏ। ଲୋକାୟତ କଥାର ଅନୁସରଣରେ ରଚିତ 'ଗୀତଗୋବିନ୍ଦ'ସେ ସମୟର ଗୀତିନାଟ୍ୟର ପରିଚୟ ବହନ କରିଛି। ଗୀତଗୋବିନ୍ଦ ବାସ୍ତବରେ ଏକ ଗୀତିନାଟ୍ୟ। ।୭। ଏହା ଯାତ୍ରାର ସମଗୋତ୍ରୀୟ । ଅନ୍ୟପ୍ରକାରେ କହିଲେ ଏହା ତତ୍କାଳିନ ଯାତ୍ରାର ମାର୍ଜିତ ଏବଂ ସଂସ୍କୃତି ରୂପ ବା Subilimited outcome of the operatic and melodramatic Krishna yatra ।୮। ଆଲୋଚକ ଡ. ସୁଶୀଲ କୁମାର ଦେଙ୍କ ମତରେ ଗୀତଗୋବିନ୍ଦ ହେଉଛି ସଂଗୀତ ନୃତ୍ୟମୟ କୃଷ୍ଣଯାତ୍ରାର ଏକ ମାର୍ଜିତ ରୂପ । ଜୟଦେବଙ୍କ ଏହି କୃଷ୍ଣଯାତ୍ରା ଓଡ଼ିଶାରୁ ବଂଗ ସମେତ ଅନ୍ୟରାଜ୍ୟକୁ ଯାଇଥିବା କୃଷ୍ଣଚନ୍ଦ୍ର ଭୂୟାଁ ମତଦିଅନ୍ତି।

ଗୀତଗୋବିନ୍ଦର ପରବର୍ତ୍ତୀ ସୋପାନ ହେଉଛି ଆଉ ଏକ ଲୋକନାଟ୍ୟ 'ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣ କୀର୍ତ୍ତନ'। ଜୟଦେବଙ୍କୁ ଅନୁସରଣ କରି ବଡୁଚଣ୍ଡୀଦାସ ଏହି ଗୀତିନାଟ୍ୟକୁ ରଚନା କରିଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ରାଧାକୃଷ୍ଣ ଦୂତୀ ଏବଂ ଯଶୋଦା ଏହାର ମୁଖ୍ୟ ଆକର୍ଷଣ। ଏହାର ସଂଳାପ ଗୀତିମୟ। ଅଧିକାରୀର ନାଟକମାନ ଏବଂ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ସଂଳାପ ନାଟ୍ୟକାହାଣୀକୁ ଆଗକୁ ବଢ଼ାଇଥାଏ । ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣ କୀର୍ତ୍ତନରେ ବହୁ ଶ୍ଳୋକ ରହିଛି । ପଲ୍ଲୀ ଅଞ୍ଚଳରେ କଥକ ମହାଶୟ କଥକତା ସମୟରେ ଜନତାଙ୍କ ଶ୍ରଦ୍ଧାଭକ୍ତି ଉଦ୍ରେକ କରିବା ନିମିତ୍ତ ମଝିରେ ମଝିରେ ସଂସ୍କୃତ ଶ୍ଳୋକ ଆବୃତ୍ତି କରିଥାନ୍ତି ।୯। ଏଇ ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣକୀର୍ତ୍ତନ ଚୈତନ୍ୟଙ୍କୁ ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିଲା। ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ରାଧାକୃଷ୍ଣ ଦର୍ଶନ ଚୈତନ୍ୟଙ୍କ ଦ୍ୱାରା କେବଳ ବଂଗଦେଶ ନୁହେଁ ଭାରତର ଅନ୍ୟପ୍ରାନ୍ତରେ ମଧ୍ୟ ଖେଳି ଯାଇଥିଲା।

୧୬ଶ ଶତାବ୍ଦୀରୁ ୧୮ଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବଙ୍ଗର ଜନମାନସରେ ଯେଉଁ କୃଷ୍ଣଯାତ୍ରାର ପ୍ରଭାବ ଥିଲା, ତାହା ୧୮ଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପରେ ପରେ ଫିକା ପଡିଆସିଲା । ଏହି ଅଭାବକୁ ଦୂର କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ ପାଞ୍ଚାଳୀ, କବିଗାନ ପ୍ରଭୃତି । ଏ କବିଗ୍ାନ ପୁଣି ୧୮ଶ ଶତକରେ ମଧ୍ୟଭାଗରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହେଲା 'ଖେଉଡ଼ଗାନ'ରେ । ମହାରାଜ ନବକୃଷ୍ଣଙ୍କ ପୃଷ୍ଠପୋଷକତାରେ କୁଲାରଚନ୍ଦ୍ର ସେନ୍ କବିଗାନ ଓ ପାଞ୍ଚାଳୀର ଶୈଳୀ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରି ଓସ୍ତାଦୀ ଢ଼ାଞ୍ଚାରେ 'ଆଖଡ଼ାଇଗାନ'ର ଶୁଭାରମ୍ଭ କଲେ। ବଂଗଦେଶର ବିଭିନ୍ନ ବ୍ରତକଥା ଏବଂ ପାଞ୍ଚାଳିରେ ମଧ୍ୟ ଲୋକ ନାଟ୍ୟର ଲକ୍ଷଣ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ବ୍ରତର ଛଡାଗାନରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥିବା ଉକ୍ତି-ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି ନାଟ୍ୟ ଲକ୍ଷଣଯୁକ୍ତ। ପାଞ୍ଚାଳୀଗାନର ଛନ୍ଦ, ବର୍ଣ୍ଣନା, ଉକ୍ତି-ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି ଆଦିରେ ଏକ ବିଶେଷତ୍ୱ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ।

ତପକୀର୍ତ୍ତନରେ ମଧ୍ୟ କୃଷ୍ଣଚରିତ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ଏଥିରେ ଅଧିକାରୀ ଘଟଣାର ବିବୃତ କରିଥାଏ। ପ୍ରାର୍ଥନା ସ୍ୱରରେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ମିତ୍ରାକ୍ଷରର କବିତା ବୋଲିଥାଏ। ତାନ ସହିତ କବିତା ପରିବେଷିତ ହୋଇଥାଏ ସ୍ତବପାଠ କରେ, ଗୀତ ଗାଇ ରସ ସୃଷ୍ଟିକରେ। ମଝିରେ ମଝିରେ ଚରିତ୍ରର ନାମ ଧରି ସଂଳାପ ପ୍ରୟୋଗ କରିଥାଏ, ତପ ଶେଷରେ ମିଳନପଦ ଗାନ

କରିଥାଏ ବା ମିଳନ ଦୃଶ୍ୟ ଅବତାରଣା କରଥାଏ। ମଧୁସୂସନ କିନ୍ନରଙ୍କ ରଚିତ କଳଙ୍କ ଭଂଜନ, ଅକ୍ରୁରସଂବାଦ, ପ୍ରଭାସ , ମଥୁରା ଆଦି ପାଲାରୁ ଉପରୋକ୍ତ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟର ସତ୍ୟତା ପ୍ରମାଣିତ ହୁଏ।

ବଂଗଳାର 'ଢ଼ନ୍‌ସାଯାତ୍ରାରେ' ମଧ୍ୟ କୃଷ୍ଣ କହାଣୀ ଅଭିନୀତ ହେବା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ। ସଂଗୀତ, ନୃତ୍ୟ ପାରାୟଣ ଆଦି ସହିତ ଏହି ଯାତ୍ରା ଅଭିନୀତ ହୋଇଥାଏ। ଏଥିରେ ସଂଳାପ ମନକୁମନ ଘୋଷାଯାଇଥାଏ। ଏଥିରେ ପାଲା ବା ମାଗଣ ଆଦାୟ ରୀତି ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଆକର୍ଷଣ। ବଂଗଳାର ଅନ୍ୟତମ ଲୋକ ଉତ୍ସବ ହେଉଛି 'ଜାପେରଗାନ'। ସାରାରାତି ଉଜାଗର ରହି ଏହାକୁ ପାଳନ କରାଯାଉଥିବାରୁ 'ଜାପେରଗାନ' କୁହାଯାଏ। ଏହି ଉପଲକ୍ଷେ ଅନୁଷ୍ଠିତ ଉତ୍ସବରେ ପରିବେଷିତ ପାଲାରେ ଗୀତ ସହିତ ଗଦ୍ୟସଂଳାପ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ରାଧା କୃଷ୍ଣଙ୍କ କାହାଣୀ ଏଠି ଲୌକିକ ଢ଼ଙ୍ଗରେ ପରିବେଷିତ ହୋଇଥାଏ। କାହାଣୀ ବେଳେ ବେଳେ ପୁରାଣକୁ ଅନୁସରଣ ନ କରି ଲୋକରୁଚିକୁ ଅନୁସରଣ କରିଥାଏ। ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ 'କୃଷ୍ଣେର ମାଛଧରା' ପାଲାକୁ ନିଆଯାଇପାରେ।

'ଚୋର-ଚୁର୍‌ନୀ ପାଲା ଉତ୍ତର ବଂଗର ଏକ ଜାତୀୟ ଲୋକନାଟ୍ୟ। ଲୌକିକ କାହାଣୀରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିବା ଏହି ପାଲା କ୍ରମେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୁଏ ରାଧାକୃଷ୍ଣ ପ୍ରେମଲୀଳାରେ। ଚୋରଚୂଡ଼ାମଣି ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣ ଏବଂ ଚୋରଣୀ ରାଧା ବିନୋଦିନୀ ଏହି ପାଲାରେ ନାୟକ ନାୟିକା ସାଜନ୍ତି। ଯୁଗରୁଚିର ଅନୁରୋଧରେ ଏହି ପାଲା ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ଆଦରିନେଇଛି । ଏହି ପାଲାରେ କେବଳ ପ୍ରେମନୁହେଁ, ମାନ ଅଭିମାନ, ବସ୍ତ୍ରହରଣ ଆଦି ଘଟଣା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ। ସମବେତ ବନ୍ଦନାରୁ ଏଇ ପାଲା ପରେ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ଆରମ୍ଭ କରିଥାଏ ଯଥା - :

ବନ୍ଦନା କରୁ ସୁଇ ଚୋର ଚକ୍ରପାଣି
ସେଇ ଚୋରେର୍ ଚୁରନୀ ବନ୍ଧୁ ରାଧା ବିନୋଦିନୀ
ସେ ଚୋର ଯଦି ମନେ କରେ ଦିନେତେ ଡାକାତି ପଡ଼େ
କାରୟ ସାଇଧ୍ୟ ଧରିତେ ପାରେ ?

ବଂଗଳାର ଆଉ ଏକ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ଲୋକନାଟ୍ୟ ହେଉଛି ପୁତୁଲେ ନାଚ ବା କଣ୍ଢେଇ ନାଚ ବା କଣ୍ଢେଇ ନାଟ । ବିଭିନ୍ନ ପୁରାଣ ତଥା ଲୌକିକ ଚରିତ୍ରକୁ ନେଇ ପୁତୁଲା ନାଚ ପରିବେଷଣ କରାଯାଇଥାଏ । କଥାବସ୍ତୁ, ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ, ଭାଗବତ, ଅନ୍ୟପୁରାଣ, କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ତଥା ସାମାଜିକ ବା ଐତିହାସିକ କାହାଣୀରୁ ସଂଗ୍ରହ କରାଯାଇଥାଏ। କୃଷ୍ଣକଥାର କଳୀୟଦଳନ, ମାନଭଂଜନ, ବସ୍ତ୍ରହରଣ, ନୌକାବିଳାସ ଆଦି ଘଟଣା ଏହି ଲୋକ ନାଟକକୁ ଭରପୁର ମନୋରଂଜନ ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ।

ତେବେ ଚୈତନ୍ୟଙ୍କ ସମୟରେ ବା ବୈଷ୍ଣବୀୟ ଧର୍ମ ଆନ୍ଦୋଳନ ବଂଗଦେଶକୁ ପ୍ଲାବିତ କରିଥିବା ସମୟରେ କୃଷ୍ଣକଥା ଆଧାରିତ ବହୁ ଲୋକନାଟକ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। କାଳକ୍ରମେ ଏହି ସ୍ରୋତ ଧିମେଇ ଯାଇଥିବା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ।

ଆସାମର ସଂସ୍କୃତିକ ବିକାଶରେ ଲୋକନାଟକ ଏକ ପ୍ରମୁଖ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି। ଧର୍ମୀୟ ପୂଜାପାର୍ବଣକୁ ଆଧାର କରି ଅସମୀୟା ଲୋକନାଟକ ରୂପ ନେଇଛି । ୧୬ଶ ଶତକର ଆରମ୍ଭରେ ବୈଷ୍ଣବ ଧର୍ମର ଅଭ୍ୟୁତ୍‌ଥାନ ଲୋକନାଟ୍ୟରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିଲା । ଧର୍ମପ୍ରଚାର ଏଠାରେ ମୁଖ୍ୟ ଘଟଣା ହୋଇପଡିଲା। ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଶଙ୍କରଦେବ ଏବଂ ତାଙ୍କର ଶିଷ୍ୟଗଣ ରାମକୃଷ୍ଣ କାହାଣୀ ନେଇ ନାଟକ ରଚନା କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ। ଶଙ୍କରଦେବଙ୍କ ନାଟ୍ୟଅନୁଷ୍ଠାନକୁ ବହୁ ଭାବେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଆସିଛି ଆସାମର ଅନ୍ୟ ଲୋକ ନାଟ୍ୟାନୁଷ୍ଠାନ ଯଥା ଓଡ଼ାପାଲି, ତୁଲୀୟା, ପୁତଲାନାଚ, ପଚତି ଇତ୍ୟାଦି।

ଅସମୀୟା ଲୋକନାଟ୍ୟର ବିଶିଷ୍ଟ ଗବେଷକ ଡ. ଶୈଲେନ ଭରାଲୀ ଅସମୀୟା ଲୋକନାଟ୍ୟକୁ ତିନିଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ଯଥା ୧-ନୃତ୍ୟଗୀତ ପ୍ରଧାନ ୨-ଅର୍ଦ୍ଧନାଟକୀୟ ୩-ଯାତ୍ରା। ଅସମୀୟା ଲୋକନାଟକ ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ରହିଛି। ଅଂକିଆବାଟ, ଓଜାପାଲି, ତୁଲୀୟା ଭାଓନା, ପୁତୁଲାନାଚ ଓ ଯତୁଲୀୟା, ଖୁଲୀୟା ଭାଓନା, ଆପିଓଜା, କୁଶାନଗାନ, ନୋତରାଗାନ, ଭାରୀଗାନ, ବଂଶୀପୁରାଣଗାନ, ମାରାଇପୂଜାରଗାନ, ମୟନାବତୀ, କାୟଯଶରା, ଭାରତୀୟା, ପଚତି, ନାମଭାଓନା, ଚଡ଼କପୂଜାରଗୀତ, କାତିପୂଜାର ଗୀତ, ମଦନକାମର ଗୀତ, ହୁତୁମପୂଜାର ଗୀତ, ସୋନାରାୟ ପୂଜାରଗୀତ, ମଥନୀ, ଗୋଓ୍ୱାଲନୀଯାତ୍ରା, ମନାଲଯାତ୍ରା, ଭାସାକ ଯାତ୍ରା ଇତ୍ୟାଦି।

ଅଙ୍କିଆନାଟରେ ଦର୍ଶନର ଚିତ୍ତବିନୋଦନ ସହିତ ଭାଗବତ ଧର୍ମ ଆଡକୁ ଆକର୍ଷିତ କରିବା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ। କୃଷ୍ଣରତି ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଆକର୍ଷଣ । ଭଗବାନ କୃଷ୍ଣଙ୍କ ପ୍ରତି ଭକ୍ତର ରତି ସାଧାରଣତଃ ୫ ପ୍ରକାରରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥାଏ ଯଥା: ଶାନ୍ତଭକ୍ତିରସ, ବାତ୍ସଲ୍ୟଭକ୍ତିରସ, ଦାସ୍ୟଭକ୍ତିରସ, ସଖ୍ୟଭକ୍ତିରସ ଏବଂ ଶୃଙ୍ଗାରାତ୍ମକ ଭକ୍ତିରସ। ଏଇ ପଞ୍ଚବିଧ ଭକ୍ତିରସ ମଧ୍ୟରେ କୃଷ୍ଣଲୀଳାର ସକଳ ଘଟଣା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ। କାଳୀୟ ଦମନ, କଂସବଧ ଆଦି ନାଟରେ ଶାନ୍ତଭକ୍ତି ରସର ଉଦ୍ରେକ ଘଟିଥାଏ। କାଳୀୟ ନାଗର ଅହଁକାର ଗର୍ବ ଖର୍ବ ହୋଇ କୃଷ୍ଣଙ୍କ ଚରଣରେ ସମର୍ପିତ ହେବା, ମହାପ୍ରତାପୀ କଂସର ଶେଷ ପରିଣାମ ଆଦି ଦର୍ଶନରେ ମନରେ ବୈରାଗ୍ୟ ବା ନିର୍ବେଦ ଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରି ଶାନ୍ତମୟ ଭକ୍ତିରସ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ। ୧୦। ଦଧିମଖନ ଭୋଜନ ବେହାର ନାଟକରେ କୃଷ୍ଣକଥାର ଚିତ୍ରଣ ବେଶ୍ ରସସିକ୍ତ। କେଳିଗୋପାଳ, ରୁକ୍ମିଣୀ ହରଣରେ କୃଷ୍ଣରତି ଉପରେ ଅଧିକ ଗରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି।

ଆସାମର ଏକ ଲୋକପ୍ରିୟ ସାଂସ୍କୃତିକ ଅନୁଷ୍ଠାନ ଭାବେ 'ଓଜାପାଲି' ବିଶେଷ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ। ଆସାମରେ ଏହି ପାଲା ପୁଣି ତିନିଶ୍ରେଣୀରେ ଯଥା : ସୁକନାରାୟଣୀ ଓଜାପାଲି, ବ୍ୟାସ ଓଜାପାଲି ଏବଂ ରାମାୟଣ ଓଜାପାଲି। ବ୍ୟାସଓଜାପାଲିରେ କୃଷ୍ଣକଥାର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି। ଭାଗବତ, ମହାଭାରତ ଆଦିର ପଦ ଏଥିରେ ଗାନ ଦିଆଯାଏ। ଓଜାପାଲିରେ

ସାଧାରଣତଃ ପୁରୁଷଗଣ ଭାଗ ନେଇଛନ୍ତି। କିନ୍ତୁ କାମରୂପ ଅଞ୍ଚଳରେ କେତେକ ସ୍ଥାନରେ ନାରୀଗଣ ଅଂଶ ଗ୍ରହଣ କରୁଥିବା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ଏହି ଅନୁଷ୍ଠାନଟି 'ଆପାଓଜା' ନାମରେ ଜଣାଶୁଣା, ଅନ୍ୟ ଓଜାପାଲି ପରି ଏଥିରେ ଓଜା, ଡାହାଣୀ ପାଳିଆ ଓ ଅନ୍ୟ ପାଳିଆ ଥାଆନ୍ତି।୧୧। ଆପାଓଜାର ଗୀତ ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ ଓ ଅନ୍ୟପୁରାଣରୁ ଆସିଥାଏ। କେବଳ ନାଚ ନୁହେଁ, ଓଜା ଏବଂ ଡାହାଣ ପାଳିଆର କଥୋପକଥନ ମାଧ୍ୟମରେ ଜଟିଳ ପଦସବୁର ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରାଯାଇଥାଏ।

ଆସାମର ଦରଂ ଏବ କାମରୂପ ଅଞ୍ଚଳରେ ଖୁଲୀୟା ଅଙ୍କନ ବା ଖୁଲୀୟା ଭାଓରୀୟା ନାମରେ ଏକ ପ୍ରକାର ନାଟ୍ୟାନୁଷ୍ଠାନ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ, ଅଭିନୟ ହେଉଛି ଏହି ଅନୁଷ୍ଠାନର ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ। ମହାଭାରତ ବା ରାମାୟଣୀ ଆଖ୍ୟାନଭାଗ ଆଧାରିତ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଏଥିରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥାଏ। ଅଭିନୟ ଆରମ୍ଭ ପୂର୍ବରୁ କେତେଜଣ ଖୋଳିଆ ବିଭିନ୍ନ ଭଙ୍ଗୀରେ ଖୋଳ ବଜାଇ ନାଚିଥାଆନ୍ତି । ସ୍ଥାନୀୟ ଭାଷାରେ ଏଇ ଅନୁଷ୍ଠାନଟିକୁ 'ଖୋଳ ଘାଟ' କୁହାଯାଏ। ଖୋଳ ତାଳ ବାଜଣା ପରେ ପରେ ଚରିତ୍ରଗଣ ଗୀତ ନାଟ ଆରମ୍ଭ କରିଥାନ୍ତି । 'ପୁତଲାନାଚ'ରେ ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ, ଭାଗବତ ପୁରାଣର ଆଖ୍ୟାନଭାଗ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥାଏ। ନବବୈଷ୍ଣବ ସାହିତ୍ୟରେ ପୁତଲାନାଚର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି। ଏଥିରେ ସୂତ୍ରଧାର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି । ସେ କୁଶୀଲବ ନିର୍ମାଣ ପୂର୍ବକ ପୁତଲାସମୂହର ସଞ୍ଚାଳନ ଦ୍ୱାରା ମହାଭାରତର ଏକ କାହାଣୀକୁ ଆମୋଦ ଦାୟକ ଢଙ୍ଗରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଥାନ୍ତି।

'ଭାରୀଗାନ' ହେଉଛି ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର ଅସାମୀୟ ଲୋକନାଟ୍ୟ। ଗୋଓ୍ୱାଲପରା ଅଞ୍ଚଳରେ ଏହା ବେଶ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ। ଏହାକୁ ମଧ୍ୟ 'ଭାଓଗାନ' କୁହାଯାଏ। 'ଭାରୀ' ଶବ୍ଦଟି 'ଭାଓରୀଆ' ଶବ୍ଦର ଏକ ବିକୃତ ରୂପ ବୋଲି ଅନୁମାନ କରାଯାଇପାରେ। ୧୨। ଭାରୀଗାନର କଥାବସ୍ତୁ, ରାମାୟଣ ମହାଭାରତରୁ ଆସିଥାଏ। ସଂଳାପ ବର୍ଜିତ ଏହି ଅନୁଷ୍ଠାନରେ ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ ଏବଂ ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ଉପରେ ଅଧିକ ଜୋର୍ ଦିଆଯାଇଥାଏ। ଆସାମର ଅନ୍ୟତମ ଲୋକନାଟ୍ୟ 'ଖାଲାପୁରାରଣ'ରେ ପୌରାଣିକ କାହାଣୀ ସହିତ ଲୌକିକ କାହାଣୀ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ। କୃଷ୍ଣବନ୍ଦନାରୁ ହିଁ ଅନୁଷ୍ଠାନର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ। ପରେ ପରେ ଗୀତ ଓ କଥା ମଧ୍ୟ ଦେଇ କାହାଣୀ ଅଗ୍ରସର ହୁଏ।

ଆସାମର ଏକ ବହୁ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ଲୋକନାଟ୍ୟ ହେଉଛି 'ପଚତି' ଏହି ପ୍ରାଚୀନତମ ଅନୁଷ୍ଠାନଟି କୃଷ୍ଣଜନ୍ମକୁ ଆଧାରକରି ଗଢ଼ି ଉଠିଛି। ଏଥିରେ କେବଳ ମହିଳାଗଣ ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି। ଜନ୍ମାଷ୍ଟମୀଠାରୁ ୫ ଦିନ ଯାଏ ଏହି ଅନୁଷ୍ଠାନ ପାଳିତ ହୋଇଥାଏ। ଲୋକ ବିଶ୍ୱାସକୁ ସମ୍ମାନ ଜଣାଇ ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣଜନ୍ମ ଉପଲକ୍ଷ୍ୟେ ପଚତି ପାଳନ କରାଯାଇଥାଏ। ସନ୍ତାନ କାମନା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ବନ୍ଧ୍ୟାନାରୀ ଏହି ଉତ୍ସବ ପାଳନ କରିଥାଏ। ଦିନସାରା ଏହି ଅନୁଷ୍ଠାନ

ଲାଗି ରହେ । ଯେଉଁ ସ୍ତ୍ରୀ ଲୋକ ନାମରେ ପଚଟି ଅନୁଷ୍ଠାନ କରାଯାଏ, ତାକୁ ଯଶୋଦା ଭୂମିକାରେ ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । କୃଷ୍ଣଙ୍କ ବାଲ୍ୟଲୀଳା ଏଥିରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟବିସ୍ତାର କରିଥାଏ । ଗାଈ ଚରାଇବାଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଦଧିମନ୍ଥନ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ପୂତନାବଧ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମସ୍ତ ଦୃଶ୍ୟ ଆକର୍ଷଣୀୟ ଢଙ୍ଗରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ହୋଇଥାଏ । ପୂତନା ସଂହାର ପରେ-ପରେ ପଚଟିର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟେ ।

ଅସମୀୟା ଯାତ୍ରାରେ ମଧ୍ୟ କୃଷ୍ଣଚରିତ ରହିଛି । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଶଙ୍କରଦେବ ନାଟକ, ନାଟ, ଯାତ୍ରା ଏ ତିନୋଟିକୁ ଗୋଟିଏ ଅର୍ଥରେ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ମହାପୁରୁଷଙ୍କ ପ୍ରଥମ ରଚନା 'ଦୁର୍ଯ୍ୟୋଧନନାଟ'ରେ ଯାତ୍ରାରେ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏହି ଯାତ୍ରାର ପ୍ରଥମ ଖଣ୍ଡକୁ ଚିହ୍ନଯାତ୍ରା ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ଖଣ୍ଡକୁ କାଳିଦମନ ଯାତ୍ରା ବୋଲାଯାଏ । ଚରିତପୋଥିରେ ମତାନୁସାରେ ମହାପୁରୁଷ ଶଙ୍କରଦେବ ଛ' ଖଣ୍ଡ ଯାତ୍ରା ରଚନା କରିବା ପୂର୍ବରୁ ଚିହ୍ନଯାତ୍ରା ନାମରେ ଖଣ୍ଡିଏ ନାଟର ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରି ସମସ୍ତଙ୍କୁ ଚମତ୍କୃତ କରି ଦେଖିଥିଲେ । ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ, ସାଜସଜ୍ଜା ଏବଂ ଆଙ୍ଗିକର ଅଭିନୟର ଏକ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପ ହେଉଛି ଏହି ଚିହ୍ନଯାତ୍ରା । ପ୍ରତିଥର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କରି ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବାରେ ଅସୁବିଧା ହେବାରୁ, ସେହି ଅସୁବିଧାରୀତିକୁ ପରିହାର କରି ଅଭିନୟର ସ୍ଥାୟୀ ସଂଚାଳନରେ ପରିକଳ୍ପନା କରିବା ସହିତ ମହାପୁରୁଷ ଶଙ୍କରଦେବ ସେଥିରେ ଗୀତ, ସଂଳାପ, ବ୍ୟାଖ୍ୟାନର ସମାବେଶ ଘଟାଇ ଅଙ୍କିଆନୃତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିକଲେ ।

ଅସାମୀୟା, ଓଡ଼ିଆ, ବଙ୍ଗଳା ତିନୋଟି ଭାଷାରେ କୃଷ୍ଣଚରିତକୁ ନେଇ ନାନାପ୍ରକାର ଲୋକନାଟକ ଗଢ଼ିଉଠିଛି । ଅସମୀୟା ଭାଷାରେ କୃଷ୍ଣଙ୍କ ଲୀଳା ବା ମାହାତ୍ମ୍ୟ କେଉଁଠି ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି ତ ପୁଣି କେଉଁଠି କୃଷ୍ଣ ଅତି ତଳସ୍ତରକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆସିଛନ୍ତି । ଅର୍ଥାତ୍ ସାଧାରଣ ମଣିଷ ଧର୍ମ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି । ଚିହ୍ନଯାତ୍ରା, ଅଙ୍କିୟାନାଟ, ଓଜାପାଲି, ଆପାଓଜା, ଢୟତୁଲୀୟା, ଖୁଲୀୟାଭାଓନା, ପୁତନାନାଚ, ଭାରୀଗାନ, ପଚତି, ନାମଭାଓନା, ମଥନୀ ଆଦି ଲୋକନାଟକରେ କୃଷ୍ଣଙ୍କ ମାହାତ୍ମ୍ୟ ରୂପ ନେଇଛି । ବଂଗଳାରେ କୃଷ୍ଣକଥା ଆଧାରରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି କୃଷ୍ଣଯାତ୍ରା, ଚୈତନ୍ୟଯାତ୍ରା, ଢଲ୍ସା ଯାତ୍ରା, ଲେଟୋ, ଲଳିତାପାଲା, ବୋଲାନ୍, ଚୋର-ଚୁର୍‌ନୀ, ପୁତନାନାଚ ଇତ୍ୟାଦି । କେବଳ ଚୋର-ଚୁରନୀରେ କୃଷ୍ଣଙ୍କ ଲୌକିକ ଧର୍ମ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି । ରାଧାକୃଷ୍ଣ ସଂସ୍କୃତି ଦକ୍ଷିଣଭାରତରୁ ଓଡ଼ିଶା ମଧ୍ୟଦେଇ ବଂଗଦେଶରେ ପ୍ରବେଶ କରିଥିବା କଥା ଅନୁମାନ କରିଛନ୍ତି ପ୍ରାବନ୍ଧିକ ଡ. କୃଷ୍ଣଚନ୍ଦ୍ର ଭୂୟାଁ । ଓଡିଶାରେ ଜୟଦେବଙ୍କ ସମୟରୁ କୃଷ୍ଣ ଲୀଳାର ପ୍ରମାଣ ମିଳୁଥିଲେ ହେଁ ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳରେ ଏହାର ବିନାଶ ଘଟିଥିଲା । ୧୬ଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଥିବା କୃଷ୍ଣଚେତନା ପରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇ ଓଡିଶୀନୃତ୍ୟ, ଗୋଟିପୁଅ ନୃତ୍ୟ, ପାଲା, ଦାସକାଠିଆ, ସୁଆଙ୍ଗ, ଗୀତିନାଟ୍ୟ, ଗୀତାଭିନୟ, ବଣ୍ଡିନାଟ, ଦଧିନାଟ, ରାଧାପ୍ରେମଲୀଳା, ଲଳିତାପାଲା, କୃଷ୍ଣଲୀଳା, ଯାତ୍ରା ଇତ୍ୟାଦିରେ ।

ଓଡ଼ିଆ ଯାତ୍ରା ପାଖରେ ପହଂଚିଲା ବେଳକୁ କୃଷ୍ଣକଥାର ସ୍ୱରୂପ ବଦଳିଯାଇଛି । ମୋଟ ଉପରେ ତିନୋଟି ଭାଷାରେ ଲୋକନାଟକରେ କୃଷ୍ଣକଥା ଉଭୟ ଲୌକିକ ଏବଂ ପୌରାଣିକ ସ୍ତରକୁ ସ୍ପର୍ଶକରିବା ସହିତ ଆଦର୍ଶବାଦ ଓ ଭୋଗବାଦ ଉଭୟ ଦିଗରେ ମାହାତ୍ମ୍ୟ ପ୍ରକଟନ କରିପାରିଛି ।

ସହାୟକ ଗ୍ରନ୍ଥସୂଚୀ

୧- ଶତପଥି ,ଡଃ ସନ୍ତୋଷ କୁମାର - ଗଂଜାମର ଲୋକନୃତ୍ୟ ପରଂପରା: ଏକ ଅଧ୍ୟୟନ (ପିଏଚ୍‌ଡି, ଥେସିସ୍, ପୃ : ୩୫୬)

୨- ଚର୍ଚ୍ଚି,ଡ. ବାୟାମନ୍ତୁ - ଭାରତଲୀଳା' ଓଡ଼ିଶାର ଲୋକନାଟକ ପୃ : ୨୨୩

୩- ପଣ୍ଡା, ଡ. ନିମାଇଁଚରଣ- ପଶ୍ଚିମ ଓଡିଶାର ଲୋକ ସାହିତ୍ୟର ସ୍ୱରୂପ, ପୃ - ୩୨୭

୪- ମହାନ୍ତି, ଡ, ପ୍ରହ୍ଲାଦ ଚରଣ-ଉତ୍ତର ଓଡ଼ିଶାର ଲୋକନାଟକ- ଓଡ଼ିଶାର ଲୋକନାଟକ ପୃ : ୭୮

୫- ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ, ଡ. ଗୌରୀଶଙ୍କର- ବାଂଲା ଲୋକନାଟ୍ୟ ସମୀକ୍ଷା, ରବିନ୍ଦ୍ରଭାରତୀ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ, ୧୯୭୨, ପୃ : ୩୯

୬- ଡ. ଶେଖ ମକବୁଲ ଇସଲାମ୍ - Indian Folklore Explorer, No.2 Vol-I, Page-47,2007

୭- ସେନ, ଡ. ସୁକୁମାର- ବାଂଲା ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ - ୧ମଖଣ୍ଡ-୧୯୫୯ ପୃ : ୪୨

୮- Dasgupta, S.N-History of sanskrit Literature, 1946, page-510

୯- ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ, ଡ. ଗୌରୀଶଙ୍କର - ବାଂଲା ଲୋକନାଟ୍ୟ ସମୀକ୍ଷା, ୧୯୭୨, ପୃ ୧୫୩-୧୫୪

୧୦- ଶର୍ମା .ଡ ସତ୍ୟେନ୍ଦ୍ରନାଥ- ଅସମୀୟା ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ, ପୃ-୪୧

୧୧. ଭରାଲୀ, ଡ. ଶୈଲେନ୍- ଅସମୀୟା ଲୋକନାଟ୍ୟ ପରଂପରା , ପୃ-୨୪, ପୃ:୩୭

ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ

ବାଣୀବିହାର , ଭୁବନେଶ୍ୱର -୪

ଶିଶୁନାଟକ ଏକ ଦୃଷ୍ଟିପାତ

ଡ଼ଃ ସାର୍ଥକ ସାରଥୀ ସାମନ୍ତରାୟ

ଶିଶୁ ଉପଯୋଗୀ ହୋଇଗଲେ ନାଟକ ଶିଶୁନାଟକରେ ପରିଣତ ହୁଏ ସତ ହେଲେ ତାହା ଶିଶୁ ପାଇଁ କେତେଦୂର ଫଳପ୍ରଦ ହୋଇପାରିଛି ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେଲେ ଯଥାର୍ଥ ଶିଶୁ ନାଟକର କଥା ମନକୁ ଆସିଥାଏ । ତେଣୁ ଶିଶୁନାଟକ ସେତିକିବେଳେ ଯଥାର୍ଥ ଶିଶୁନାଟକରେ ପରିଣତ ହେବ, ଯେତେବେଳେ ତାହା ଶିଶୁର ଭାବାବେଗ (Emotion) କୁ ପ୍ରକାଶ କରିବ । ନାଟକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ ଶିଶୁର ଭାବାବେଗ ବଡ଼କଥା । ନାଟକଟିକୁ ଦେଖିବା କିମ୍ବା କରିବା କାମ ଶିଶୁ ଦ୍ୱାରା ହୋଇଗଲେ ଆମେ ମୋଟାମୋଟି କହିଦେଉ ଏହି ନାଟକଟି ଶିଶୁ ଉପଯୋଗୀ କିମ୍ବା ଶିଶୁପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । କିନ୍ତୁ କହିବାକୁ ଗଲେ ଯଦି ଶିଶୁ ନାଟକଟିକୁ ସଂଦର୍ଶନ କରି କିମ୍ବା ନିଜେ ସେଥିରେ ଅଭିନୟ କରି କିଛି ଅନୁଭବ କରି ନପାରିଲା ତେବେ ତାହା ଯଥାର୍ଥ ଶିଶୁ ନାଟକର ମାନ୍ୟତା ପାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ତେଣୁ ଯେତେବେଳେ ଶିଶୁ ନିଜେ ନାଟକରେ ଅଭିନୟ କରି ହଉ କିମ୍ବା ଦେଖି ଅନ୍ୟର ଅନୁଭୂତିକୁ ନିଜେ ଅନୁଭବ କରିବ ବା ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରିବ, ନାଟକର ଉତ୍କଣ୍ଠାମୟ ପରିବେଶ ଭିତରେ ବା ରସମୟତା ଭିତରେ ନିଜକୁ ଏକୀଭୂତ କରିଦେଇ ପାରିବ, ସେତିକିବେଳେ ଯାଇ ତା'ର ମାନସିକ ସ୍ତରରେ ଅଭିନୀତ ବିଷୟ ବା ଘଟଣା କିଛି ପ୍ରଭାବ ପକାଇବ, ତାକୁ କିଛି ଶିକ୍ଷା ଦେବ । ତାହାହିଁ ଶିଶୁର ମାନସିକ ଓ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ସହାୟକ ହୋଇଥାଏ । ଏହାକୁ ଯଥାର୍ଥ ଶିଶୁନାଟକ କୁହାଯାଏ । ଯଥାର୍ଥ ଶିଶୁନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଶ୍ରୀ ବୃନ୍ଦାବନ ଚନ୍ଦ୍ର ରଥ ମତ ଦିଅନ୍ତି – 'ଶିଶୁମାନଙ୍କ ମନକୁ ଯେଉଁ ନାଟକ ରଂଜନ କରିବା ସହିତ କିଛିଟା ଉପଯୁକ୍ତ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଥାଏ ବାସ୍ତବିକ ତାହାହିଁ ହେବ ଯଥାର୍ଥରେ ଏକ ଶିଶୁ ନାଟକ । (୧) ତେଣୁ ଯଥାର୍ଥ ଶିଶୁନାଟକ ହେଉଛି –

- ବିଷୟବସ୍ତୁ ଶିଶୁମାନଙ୍କର ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଆଧାର କରି ଶିଶୁଭିତ୍ତିକ ସମସ୍ୟା ଆଧାରିତ ହୋଇଥିବା ଦରକାର ।
- ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଶିଶୁ ମନରେ ପ୍ରେରଣା, ଉତ୍ସାହ, ଉଦ୍ଦିପନା ସୃଷ୍ଟି କରୁଥିବା ଦରକାର ବା ଶିଶୁକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିପାରୁଥିବା ଦରକାର ।
- ଭାବ ଓ ଭାଷା ସରଳ ହେବା ଦରକାର ।

  ସଂଳାପର ଭାଷା ସରଳ ବାକ୍ୟଭିତ୍ତିକ, ସାବଲୀଳ ଓ ମନେରଖିବା ଭଳି ହେବା ଉଚିତ । ବାକ୍ୟ ଗୁଡ଼ିକ ଛୋଟ ପୁଣି ଅବ୍ୟୟ ସମାସ ବିହୀନ ହେବା ଦରକାର ।

- ନାଟକଟି ମନୋରଂଜନ ଓ ଶିକ୍ଷାଭିତ୍ତିକ ହେବା ଦରକାର । ସୁନ୍ଦର କାହାଣୀ ପରି ସଂଗୀତ ଶ୍ରୁତିମଧୁର ଓ ନୃତ୍ୟ ମନୋରଂଜନଧର୍ମୀ ହେବା ଦରକାର । ସ୍ୱର, ଲୟ ଓ ତାଳ ଶିଶୁମନଲୋଭା ଓ ଶିଶୁର ଗ୍ରହଣଯୋଗ୍ୟ ହେବା ଦରକାର ।
- ବେଶପୋଷାକ ରଂଗବେରଂଗ ହେବା ଦରକାର ।
- ମଞ୍ଚ ସାଜସଜ୍ଜା ଅତିରଞ୍ଜିତ ନହୋଇ ଶିଶୁମନଲୋଭା ହୋଇଥାଏ । ଏହା ନାଟକର କାହାଣୀ ଓ ତାର ଭାବକୁ ଦୃଷ୍ଟିରଖି ସହଜ ଓ ଆଖିଦୃଷ୍ଟିଆ କରାଯାଇଥାଏ ।
- ନାଟକର ନାମକରଣ ଶିଶୁପାଇଁ ମଧୁର ଶ୍ରବଣଯୁକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ଗାଢ଼ ବ୍ୟଞ୍ଜନବର୍ଣ୍ଣ ପରିହିତ ସରଳ ଶବ୍ଦ ସଂଯୋଜିତ ଛୋଟବାକ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ବିଷୟକୁ ଭିତ୍ତି କରି ଏହା ହୋଇଥାଏ । ସେଥିରେ ସଂଦେଶ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

ମୋଟାମୋଟି କହିଲେ ସାଂପ୍ରତିକ ସମାଜ ଓ ଘଟଣାବଳୀକୁ ଦୃଷ୍ଟିରଖି ଶିଶୁର ଚାହିଦାକୁ ନେଇ ଶିଶୁନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥାଏ । ଯଥାର୍ଥ ଶିଶୁନାଟକ ଉପରେ ଡକ୍ଟର ସଂଘମିତ୍ରା ମିଶ୍ର କୁହନ୍ତି -''ତଥାପି ଶିଶୁନାଟକ ଶିଶୁର ସର୍ଜନକ୍ଷମତା (creativity) ର ସୁରକ୍ଷା କରେ । ଶିଶୁର ସ୍ମୃତିଶକ୍ତି ତଥା ପରିବେଶ ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହେବାର ଶକ୍ତି ବଢ଼ାଏ । ଶିଶୁର ବ୍ୟାକରଣ ବିକାଶ କରାଏ । ତା'ର ଚିନ୍ତାରେ ପରିଚ୍ଛନ୍ନତା ଆସେ ଓ ସେ ଭଲ ମନ୍ଦ ବାରିବାର ଶକ୍ତି ହାସଲ କରେ । ତେବେ ସେ ଶିଶୁ କିଏ ? ସେ ଆଜି ଥିଲା ଥୋଇଲା ଘରର କନଭେଣ୍ଟ ପଢୁଆ ଶିଶୁ କି ?''(୨) ଡକ୍ଟର ସଂଘମିତ୍ରା ମିଶ୍ରଙ୍କର ଏହି ଦୁଇଟି ପ୍ରଶ୍ନପ୍ରତି ସଚେତନ ହୋଇ ଯଥାର୍ଥ ଶିଶୁନାଟକ ସଂପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିବାକୁ ହେଲେ ଦୁଇଟି ପ୍ରମୁଖ ବିଷୟ ପ୍ରତି ସର୍ବପ୍ରଥମେ ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଗୋଟିଏ ହେଲା ଶିଶୁର ବୟସ ଓ ଅନ୍ୟଟି ହେଲା ଶିଶୁର ପରିବେଶ । ଏହି ଦୁଇଟି ଦିଗ ଶିଶୁନାଟକର ସଫଳତା ଓ ବିଫଳତା ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ କରିଥାଏ । ଏଥିରୁ ଶିଶୁର ବୟସ ବିଷୟଟି ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ମନେ ହେଉଥିବାରୁ ବୟସକୁ ଦୃଷ୍ଟି ରଖି ଯଥାର୍ଥ ଶିଶୁନାଟକ ବିଚାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଯାହାକି ନିମ୍ନମତେ ଆଲୋଚନା କରାଗଲା ।

ତିନିରୁ ପାଞ୍ଚବର୍ଷର ଶିଶୁପାଇଁ ଯଥାର୍ଥ ଶିଶୁନାଟକ-

- ତିନିରୁ ପାଞ୍ଚବର୍ଷର ଶିଶୁମାନଙ୍କ ପାଇଁ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ମନୋରଂଜନଧର୍ମୀ । ଏଥିରେ ଭରପୁର ଆନନ୍ଦ ରହିଥାଏ । ଶିଶୁ ତା'ଚତୁଃପାର୍ଶ୍ୱରେ ଦେଖୁଥିବା ଜିନିଷ ଯଥା - ଫୁଲ, ଫଳ, ଖେଳଣା, କଣ୍ଢେଇ, ପୋଷା ଜୀବଜନ୍ତୁଙ୍କୁ ନେଇ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥାଏ ।

ଉପସ୍ଥାପନା ଶୈଳୀ ସରଳ, ସରସ ଓ ଶିଶୁ ମନଲୋଭା ହୋଇଥାଏ ।

ଏହାର ସମୟ ସୀମା ତିରିଶି ମିନିଟ ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ । ଦୂରଦର୍ଶନ ଓ ବେତାରକେନ୍ଦ୍ରରୁ ପ୍ରସାରିତ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମଗୁଡ଼ିକ ଏହି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବୟସରେ ଶିଶୁଙ୍କ ପାଇଁ ଯଥାର୍ଥ ଶିଶୁନାଟକ ମାନ୍ୟତା

ପାଇଥାଏ । ଏପରିକି ପାର୍ଥ ସାରଥିଙ୍କ 'ମା' ବେଙ୍ଗର ଗର୍ବ' ଏକ ଶିଶୁ ଉପଯୋଗୀ ଦୂରଦର୍ଶନ ଶିଶୁଗୀତିନାଟ୍ୟ । ଏହା ଏସ.ଆଇ.ଟି. ରୁ ପ୍ରସାରିତ ଓ 'ଆଲୋକ ଇଂରାଜୀ ମିଡ଼ିୟମ୍ ସ୍କୁଲ୍' ଭୁବନେଶ୍ୱର ନର୍ସରୀ ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ପିଲାମାନେ ବେଙ୍ଗ ଡ୍ରେସ୍ ପିନ୍ଧି ଅଭିନୟ କରିବା ପୁଣି ଗୀତ ଗୁଡ଼ିକ ସରଳ ଓ ରୁଚିପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥିଲା । ଏହାର ମନୋରଂଜନ ଦିଗଟି ମଧ୍ୟ ଆକର୍ଷଣୀୟ ଥିଲା ।

ପାଞ୍ଚରୁ ଆଠ ବର୍ଷର ଶିଶୁପାଇଁ ଯଥାର୍ଥ ନାଟକ-

ପରୀକାହାଣୀ, ରାଜକୁମାର ରାଜକୁମାରୀ କାହାଣୀ, ଭୂତ ପ୍ରେତ କାହାଣୀ, ଜୀବଜନ୍ତୁଙ୍କୁ ନେଇ ଏହାର କଥାବସ୍ତୁ ଗଠିତ ହୋଇଥାଏ ।

ଏହା ଭଲ ଓ ମନ୍ଦ ବିଷୟରେ ଧାରଣା ଜନ୍ମାଇଥାଏ ।

ଏହାର ଚରିତ୍ର ସୀମିତ ଓ ଆମୋଦ ପ୍ରମୋଦ ଭିତ୍ତିକ ଘଟଣା, ସଂଗୀତ ଓ ମନୋରଂଜନ ମାଧ୍ୟମରେ ଶିକ୍ଷଣୀୟ ଦିଗଟି ସୂଚିତ ହୋଇଥାଏ ।

ଏହାର ସମୟସୀମା ପଇଁତାଳିଶ ମିନିଟ୍‌ରୁ ଅଧିକ ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ ।

ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ - ନଦୀୟା ବିହାରୀ ମହାନ୍ତିଙ୍କ 'ଠେକୁ ମହାରାଜ' (ନାଟିକା), କୃଷ୍ଣଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ଗଧଭାଇନା', ଡକ୍ଟର ତ୍ରିଲୋଚନ ଖୁଣ୍ଟିଆଙ୍କର ଶିଶୁଗୀତିନାଟ୍ୟମାଳାର 'ବୁଦ୍ଧି ହିଁ ବଳ', ପ୍ରସନ୍ନ କୁମାର ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଶ୍ରୀଫାଗ' ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଯଥାର୍ଥ ଶିଶୁନାଟକ ।

ଆଠ ବର୍ଷରୁ ବାର ବର୍ଷ ଶିଶୁପାଇଁ ଯଥାର୍ଥ ଶିଶୁନାଟକ-

ଶିଶୁର ଚରିତ୍ର ଗଠନରେ ସହାୟକ ହୋଇଥାଏ ।

କଥାବସ୍ତୁ - ବୀର, ସାହସୀ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କ ଜୀବନୀ, ପୁରାଣର କାହାଣୀ ଉପରେ ଆଧାରିତ ହୋଇଥାଏ ।

କେତେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଜ୍ଞାନଭିତ୍ତିକ କଥାବସ୍ତୁ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

ମନୋରଂଜନ ସହିତ ଶିକ୍ଷଣୀୟ ଦିଗଟି ଦୃଢ଼ଭାବରେ ରହିଥାଏ ।

ଏକାଧିକ ଚରିତ୍ରର ଅବତାରଣା ହୋଇଥାଏ ।

ବିବିଧ ରସର ଅବତାରଣା ଓ ରୁଚିକର ଭାବ ସୃଷ୍ଟି ହେବା ଦରକାର ।

ଏକ ଘଣ୍ଟାରୁ ଅଧିକ ସମୟ ଅଭିନୀତ ହେଉନଥିବା ଦରକାର ।

ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ - ବିଜ୍ଞାନଭିତ୍ତିକ କଥାବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ରଚିତ ଗୋବର୍ଦ୍ଧନ ଚନ୍ଦ୍ର ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ଆ ସୌର ପରିବାର', 'ପ୍ରଜାପତିର ଜୀବନ ଚକ୍ର', 'ଅମ୍ଳଜାନରୁ ଜଳ', ଡକ୍ଟର ସୂର୍ଯ୍ୟମଣୀ ବେହେରାଙ୍କ 'ଇନ୍ଦ୍ରଧନୁ', କାଳ୍ପନିକ କାହାଣୀକୁ ନେଇ ରଚିତ କୃଷ୍ଣ

ଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ସ୍ୱର୍ଗପୁରରେ ଦିନେ', 'ଯମପୁରରେ ଦିନେ' ଇତ୍ୟାଦି । ଇତିହାସ, କିମ୍ବଦନ୍ତୀରୁ ବହୁ ଚରିତ୍ର ଯଥା- ଅଶୋକ, ଗାନ୍ଧି, ଗୋପବନ୍ଧୁ, ଧର୍ମପଦ, ବାଜିରାଉତକୁ ନେଇ ଶିଶୁଗୀତିନାଟ୍ୟ ଓ ଶିଶୁନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଛି । ଯଥା- ରଘୁନାଥ ପୃଷ୍ଟିଙ୍କ 'ବାଇମୁଣ୍ଡି' (ନୃତ୍ୟନାଟିକା), ସୁଧାକର ଦାଶଙ୍କ 'ବାଜିରାଉତ' (ଏକାଙ୍କିକା), ସୌଭାଗିନୀ ରାୟଙ୍କ ଓଡ଼ିଶା ଶହୀଦ ମାନଙ୍କ ଉପରେ ରଚିତ 'ପିଲାଙ୍କ ନାଟକ', ମହେନ୍ଦ୍ର କୁମାର ନାୟକଙ୍କ 'ଧର୍ମପଦ', କୋଇଲିକବି ଗୌରଚନ୍ଦ୍ର ସାମନ୍ତରାୟଙ୍କର 'ବୀରଶିଶୁ ନାଗାର୍ଜ୍ଜୁନ' (ଗୀତିନାଟ୍ୟ) ଇତ୍ୟାଦି । ଏହି ନାଟକ, ଗୀତିନାଟ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ଶିଶୁ ମନରେ ସାହସ, ବୀରପଣିଆ, ଦେଶପ୍ରୀତି ଓ ଜାତୀୟତାପ୍ରୀତି ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ସେହିପରି ସାମାଜିକ କଥାବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ରଚିତ ଶିଶୁନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରକୃତରେ ଯଥାର୍ଥ ହୋଇପାରିଛି । ଡଃ. ଅରୁଣକୁମାର ପଣ୍ଡାଙ୍କ 'ଆସ ମଣିଷ ପୂଜିବା', ନନ୍ଦ କିଶୋର ସିଂହଙ୍କର 'ସବୁ ମଣିଷ ସମାନ', କାର୍ତ୍ତିକ କୁମାର ଘୋଷଙ୍କର 'ଅନାମ ରଖିଲା ନାମ' ଇତ୍ୟାଦି । ସାମାଜିକ ଶିଶୁନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଜାତି, ଧର୍ମ, ବର୍ଣ୍ଣ ନିର୍ବିଶେଷରେ ସମସ୍ତେ ସମାନ ଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରିବା, ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ ଓ କୁସଂସ୍କାର ମନୋଭାବକୁ ଦୂରକରିବା ସହିତ ଶିଶୁର ଚାରିତ୍ରିକ ବିକାଶରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସହାୟକ ହୋଇଛି ।

ବାରବର୍ଷରୁ ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱ କିଶୋରମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଯଥାର୍ଥ ଶିଶୁନାଟକ-

ଉନ୍ମାଦନପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଷୟ, ଭାବଉଦ୍ଦୀପକ ସଂଳାପ, ପରିବେଷଣରେ କାବ୍ୟିକତା, ନାଟକୀୟତା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ନାଟକରେ ଅବାସ୍ତବ ଘଟଣା ସ୍ଥାନ ପାଇନଥାଏ । ବାସ୍ତବମୁଖୀ ଓ ଦୃଶ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ଆକର୍ଷଣୀୟ ଉତ୍କଣ୍ଠାପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥାଏ ।

ଏଥିରେ ବହିଃଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଓ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସମାବେଶ ଘଟିଥାଏ ।

ଏହାର ସମୟସୀମା ଏକଘଣ୍ଟା ତିରିଶ ମିନିଟ ଭିତରେ ଆବଦ୍ଧ ହେବା ବିଧେୟ ।

ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ - ଅନନ୍ତ ଚରଣ ଶତପଥୀଙ୍କ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ସିରିଜ୍, ପୂର୍ଣ୍ଣଚନ୍ଦ୍ର ମହାପାତ୍ରଙ୍କ 'ଲାନଛିତ ଫାଲ୍‌ଗୁନି', ଚିନ୍ତାମଣି ଜେନାଙ୍କ 'ବଙ୍ଗବନ୍ଧୁ ମୁଜିବର ରହେମନ୍', ବିପିନ ବିହାରୀ ମହାନ୍ତିଙ୍କ 'ସନ୍ତ୍ରାସବାଦ', ନାରାୟଣ ଚନ୍ଦ୍ର ମହାପାତ୍ରଙ୍କର 'ବାଟଅବାଟ', ଗୋପୀନାଥ ମହାପାତ୍ରଙ୍କର 'ଶିଶୁସୂର୍ଯ୍ୟ', ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ସାହୁଙ୍କ 'ପରିବର୍ତ୍ତନ', 'ବନ୍ୟା ଓ 'ଯୁଗାନ୍ତର' ଇତ୍ୟାଦି ।

ଶିଶୁନାଟକ ଓ ଶିଷ୍ଟନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ତୁଳନାତ୍ମକ କଳନା

ଶିଶୁନାଟକ

ଶିଶୁନାଟକ ଏକ ଶିଶୁକଳା ।

ଏହା ଶିଶୁମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ।

ଶିଶୁ ଏହାର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ।

ଶିଶୁନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଶିଶୁର ସମସ୍ୟା ଉପରେ ଆଧାରିତ ସମାଧାନ କଥା କହିବା ସହ ସଂଦେଶ ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । ମୁଖ୍ୟତଃ ଶିଶୁ ଲାଗି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଘଟଣା ହିଁ ଶିଶୁନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଏ ପୁଣି ସରଳ ।

ଶିଶୁନାଟକ କଥାବସ୍ତୁ ସୁଖାନ୍ତ ହେବ ।

ଶିଶୁନାଟକ ଭାବପ୍ରଧାନ ନୁହେଁ ଶିଶୁପ୍ରଧାନ ।

ଏକାଧିକ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାର କଥା ଉଠେନି । ଦୃଶ୍ୟ ଯେତେ କମ୍ ହେବ ସେତେ ଭଲ ।

ମନୋରଂଜନ ଏହାର ପ୍ରଥମ କଥା ତାପରେ ଆସେ ଶିଶୁପାଇଁ ଶିକ୍ଷଣୀୟ ବିଷୟ ।

ଏହାର ଅଭିନୀତ ସମୟ ଅଧଘଣ୍ଟାରୁ ଏକଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ ।

ସଂଗୀତର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଥାଏ । ସରଳ ଓ ସାବଲୀଳ ସ୍ୱର, ଲୟ, ତାଳର ଗୁରୁତ୍ୱ ଉପଲବ୍ଧ କରାଯାଏ ।

ଅଭିନୟ କଳା ସରଳ ଓ ଶିଶୁ ଉପଯୋଗୀ ।

ଏହା ସ୍ୱାଭାବିକ, ବିୟୋଗାତ୍ମକ ଦୃଶ୍ୟ ବିରହିତ ଓ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ବିହୀନ ହୋଇଥିବା ଦେଖାଯାଏ ।

ଶିଶୁମନକୁ ନେଇ ନାଟକଟିର ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା କାର୍ଯ୍ୟଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ମଞ୍ଚସ୍ଥ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଧାରିତ ହୁଏ । ଏହାର ସଂଳାପ ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ ନହୋଇ ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ, ଇଂଗିତଧର୍ମୀ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକୀୟ ରୂପ କମ୍ ଥାଏ । ମନେରହିଲା ଭଳି ଶବ୍ଦ ସଂଯୋଜନା ହୋଇଥାଏ । ସଂଳାପର ବାକ୍ୟ ସଂରଚନା କହିଲେ ସରଳ ବାକ୍ୟ, ଛୋଟ ଛୋଟ ବାକ୍ୟ, ଅବ୍ୟୟ ପଦ ଓ ସମାସ ସ୍ଥାନ ପାଇନଥିବା ବାକ୍ୟକୁ ବୁଝାଇଥାଏ ।

ବେଶପୋଷାକରେ ମଞ୍ଚ ସାଜସଜ୍ଜାରେ ଶିଶୁମନଲାଖି ଦ୍ରବ୍ୟ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଅବାସ୍ତବ ପରିକଳ୍ପନା ଓ ଅତିରଞ୍ଜିତ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ଦେଖିବାକୁ ମିଳିନଥାଏ । ଏହା ଆଧୁନିକ ପ୍ରୟୋଗ ଓ ପରୀକ୍ଷା ବିରୋଧି ।

ନାଟ୍ୟ ଅଭିନୟ ଦେଖି କିମ୍ବା ନାଟକଟିଏ ପଢ଼ି ଶିଶୁର କ'ଣ ଲାଭ ହେଲା ଏହା ବଡ଼କଥା । ତେଣୁ ଶିଶୁର ଭାବାବେଗ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯାଇଥାଏ ।

କୌଣସ ସମସ୍ୟାର କାରଣ, ପରିଣତି, ଫଳାଫଳ ଓ ସୁପଥ – କୁପଥର କଥା କହି ଭଲ ଓ ଭେଲକୁ ଦେଖାଇଦିଏ । ଶିଶୁର ମାନସିକ ସ୍ତରରେ ଭଲ ଦିଗଟି ପ୍ରଭାବ ପକାଇଲା ପରିଣତି ଅତ୍ୟନ୍ତ ଶିଶୁମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱଧର୍ମୀ ହୁଏ ।

ଶିଶୁ ଶିକ୍ଷା ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଆଦର୍ଶ ।

ଶିଷ୍ଟ ନାଟକ

ଶିଷ୍ଟ ନାଟକ ଏକ ଗଣକଳା ।

ଗଣ ବା ଲୋକଙ୍କ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ।

ସମାଜର ଯେକୌଣସି କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରୁଥିବା କିମ୍ବା ଯେକୌଣସି ଚରିତ୍ର ଏହାର ମୁଖ୍ୟ ।

କଥାବସ୍ତୁ ସମାଜ ଓ ଜୀବନର କଥା କହେ, ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ଶୈଳୀର ପ୍ରୟୋଗ ପରୀକ୍ଷାରେ ଜଟିଳ ହୋଇପଡ଼େ ।

କଥାବସ୍ତୁ ସୁଖାନ୍ତ କିମ୍ବା ଦୁଃଖାନ୍ତ ହୋଇପାରେ ।

ନାଟକ ଅଧିକ ଭାବପ୍ରଧାନ ।

ଏକାଧିକ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ଥାଏ ।

ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ସଚେତନ କରାଇବା ପ୍ରଥମ କଥା ତାପରେ ଆସେ ମନୋରଂଜନ ବିଭାଗଟି ।

ଏହାର ଅଭିନୀତ ସମୟ ଏକ ଘଣ୍ଟା ତିରିଶ ମିନିଟ୍‌ରୁ ତିନିଘଣ୍ଟା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ । ସଂଗୀତ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଥାଏ । ଶବ୍ଦର ଗୁରୁତ୍ୱ ଉପଲବ୍ଧ ହୁଏ । ଅଭିନୟର କଳାତ୍ମକ ଦିଗ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଏ । ବିଷୟ, ପରିବେଶେ, ଚରିତ୍ର ଓ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ରୁଚି ଦ୍ୱାରା ଏହା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୁଏ ।

ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ସବୁକାମ ଚାଲେ । ନାଟକର ସଫଳତା ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ।

ଏହା ଉଭୟ ବ୍ୟଞ୍ଜନାଧର୍ମୀ ଓ ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ ହୋଇଥାଏ । ସାଧାରଣ ସଂଳାପ ଭିନ୍ନ ନାଟକୀୟ ରୂପ ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । କେତେକ ସ୍ଥଳରେ ଏହାର ସଂଳାପ ଦୀର୍ଘ, ଖଣ୍ଡିତ, ବାବନାକୃତି ଓ ଅଣୁ ସଂଳାପ ହୋଇଥାଏ ।

ସଂଳାପରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରୟୋଗ ଓ ପରୀକ୍ଷା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ଓ ବେଶପୋଷାକରେ ଅବାସ୍ତବ ପରିକଳ୍ପନା, ଉଦ୍ଭଟତା, ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚିନ୍ତାପ୍ରସୂତ ପ୍ରୟୋଗ ପରୀକ୍ଷା ହୋଇଥାଏ ।

ନାଟକଟି କେତେଦୂର ମଞ୍ଚ ସଫଳତା ପାଇଲା ତାହା ବଡ଼କଥା ।

ଆଧୁନିକ ମଣିଷ ମନର ଅବ୍ୟକ୍ତ ଭାବନାରାଜି, ସମାଜର ସମସ୍ୟାର କଥାକହେ ।

ଲୋକଶିକ୍ଷା ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଆଦର୍ଶ ।

ନାଟକର ସାଂକେତିକ ଭାଷା

ଡଃ ରମେଶ ପ୍ରସାଦ ପାଣିଗ୍ରାହୀ

'ନାଟକ'ର ସାଂକେତିକ ଭାଷା ସଂପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କଲାବେଳେ ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବିଭାଗମାନେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରି କହିବେ - କବିତା, ଉପନ୍ୟାସ ଏବଂ କ୍ଷୁଦ୍ର ଗଳ୍ପରେ ମଧ୍ୟ ସାଂକେତିକ ଭାଷା ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ ସାହିତ୍ୟର ଅଣପ୍ରୟୋଗାତ୍ମକ ବିଭାଗ ଗୁଡ଼ିକରେ ଯେଉଁ ସଂକେତ ଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଏ, ସେଗୁଡ଼ିକର ସାମାଜିକ ସଂପୃକ୍ତି ନାଟକ ଭଳି ସକ୍ରିୟ ନୁହେଁ । 'ସାଂକେତିକ ଭାଷା' ପ୍ରସଙ୍ଗଟି ସମାଜ ଓ ସଂସ୍କୃତିର ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ପ୍ରତିଫଳନ କରିଥାଏ । ନାଟକ ଭଳି ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସାହିତ୍ୟିକ ବିଭାବମାନେ ସମାଜ ସହିତ ଏତେ ନିବିଡ଼ ଭାବରେ ସଂଯୁକ୍ତ ହୋଇ ପାରନ୍ତି ନାହିଁ ବୋଲି କେବଳ ନାଟକର ସାଂକେତିକ ଭାଷା ସଂପର୍କରେ ଏଠାରେ ଆଲୋଚନା କରାଯିବ ।

ନାଟକ ତାହାର ଭାଷା ମାଧ୍ୟମରେ ସମାଜ ସହିତ ପାଞ୍ଚଗୋଟି ସ୍ତରରେ ସଂଶ୍ଲିଷ୍ଟ ହୋଇପାରେ । (୧) ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ଶବ୍ଦ ସଂକେତ (୨) ନାଟକର ଲିଖିତ ଗ୍ରଂଥ ଏବଂ ପରିବେଷଣର ମଧ୍ୟବର୍ତ୍ତୀ ସ୍ଥାନରେ ଥିବା ବିଶ୍ଳେଷଣାତ୍ମକ ସଂକେତ (୩) ଉପସ୍ଥାପନାରେ ଥିବା ପରିବେଷଣାତ୍ମକ ସଂକେତ (୪) ଅଭିନେତା / ଅଭିନେତ୍ରୀଙ୍କ ଉପସ୍ଥିତି ଦ୍ୱାରା ସୃଷ୍ଟ ଅଭିନୟାତ୍ମକ ସଂକେତ (୫) ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ବୁଝାଯାଉଥିବା ନାନ୍ଦନିକ ସଂକେତ ।

ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟଗୁଡ଼ିକ ଦେଇ ନାଟକର ସାଂକେତିକ ଭାଷା ଏକ ସାମାଜିକ-ସାଂସ୍କୃତିକ ଆଲେଖ୍ୟ ନିର୍ମାଣ କରେ । ଏହି ସାଂକେତିକ ଭାଷା ଗୁଡ଼ିକ ନାଟ୍ୟ ସମାଜ ଓ ଦର୍ଶକ ସମାଜ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ସଂଯୋଜକ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାପନ କରେ । ଗୋଟିଏ ପଟେ ମଂଚ ଉପରେ ରହିଯାଆନ୍ତି ନାଟ୍ୟ ସଂଗଠନର ସମାଜ: ନାଟ୍ୟକାର, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ, ଅଭିନେତା, ଅଭିନେତ୍ରୀ ଏବଂ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ପ୍ରଯୁକ୍ତିବିଦ୍ୟାଧର୍ମୀ ସହଯୋଗୀ ଏବଂ ଅନ୍ୟପଟେ ଦର୍ଶକ ସମାଜ । ଏହି ଦୁଇଟି ସମାଜର ଯୋଗାଯୋଗଦ୍ୱାରା ନାଟକ ବଂଚେ ଏବଂ ସମାଜ ନାଟକକୁ ନିୟଂତ୍ରଣ କରିବାର କ୍ଷମତା ଲାଭ କରେ ।

ଏହି ପ୍ରବନ୍ଧରେ ସାଂକେତିକ ଭାଷାର ପ୍ରକୃତି ଏବଂ ପ୍ରକାର, ଭେଦ ସଂପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରାଯିବ । ନାଟକରେ ବ୍ୟବହୃତ ସାଂକେତିକ ଭାଷା ବସ୍ତୁରୂପ ଗ୍ରହଣ କରି ଦୃଶ୍ୟବିମ୍ବ ବୋଲି ମଧ୍ୟ ପରିଚିତ ହୋଇଥାଏ । କିଂତୁ ସାଂକେତିକ ବସ୍ତୁ ନିଜେ ଏକ ବସ୍ତୁ ହୋଇଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ନିଜକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ଏକ ଭାବସତ୍ତାକୁ ସଂକେତିତ୍ କରେ । ଏହା ଏକା ସାଙ୍ଗରେ ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଅଦୃଶ୍ୟ / ଭାବଗତ ।

ଏହି ଅନ୍ୟ ସତ୍ତାକୁ ସାଂକେତିକ କରିବା ପ୍ରସଙ୍ଗ ଆଲୋଚନା କଲାବେଳେ ନାଟକର ଗ୍ରନ୍ଥାବସ୍ଥା(ସାହିତ୍ୟିକ) ଏବଂ ପରିବେଷଣଧର୍ମୀ ଅବସ୍ଥା(ମଂଚଧର୍ମିତା) ସଂପର୍କରେ ଆମେ ସତର୍କ ରହିବା ଉଚିତ । କାଳିଦାସ ସେଥିପାଇଁ ନାଟକକୁ ''ପ୍ରୟୋଗ ବିଜ୍ଞାନ'' ବୋଲି ଆଖ୍ୟା ଦେଇଛନ୍ତି । ତଥାପି ଗ୍ରନ୍ଥାବସ୍ଥାରେ ନାଟକର ସଂଳାପ ଏବଂ ଉପଗ୍ରନ୍ଥୀୟ ସୂଚନା ମାନେ (କ) ନାଟ୍ୟ ଘଟଣାକୁ ସୂଚିତ କରିଥାନ୍ତି (ଖ) ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କୁ ସୂଚିତ କରିଥାନ୍ତି (ଗ) ନାଟ୍ୟସ୍ଥାନ ବା ଦୃଶ୍ୟ ସଜ୍ଜାକୁ ସୂଚିତ କରନ୍ତି (ଘ) ଅଭିନୟ କ୍ରିୟା ଗୁଡ଼ିକ ସଂପର୍କରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦିଅନ୍ତି ଏବଂ (ଙ) ମାନବିକ ସଂବେଗମାନଙ୍କୁ ଆଲୋଡ଼ନ କରିବାରେ ସହାୟ ହୁଅନ୍ତି । ଏ ସମସ୍ତ ପ୍ରକ୍ରିୟାରେ ସାଂକେତିକତା ବିଦ୍ୟମାନ ।

କିନ୍ତୁ ନାଟକର ଦ୍ୱିତୀୟ ବା ପରିବେଷଣ ଧର୍ମୀ ଅବସ୍ଥାରେ ସାଂକେତିକତା ଅଧିକ ସ୍ପଷ୍ଟ, ଏଠାରେ ହିଁ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ, ନାଟକର ସଂକେତଗୁଡ଼ିକ ସବୁବେଳେ ଏକ ଅନୁପସ୍ଥିତ ଗୁଣ, ଅବସ୍ଥା ବା ଭାବକୁ ହିଁ ପ୍ରକଟ କରିବା ପାଇଁ ଆଗ୍ରହୀ ।

ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ନିଆଯାଉ – ନାଟକର ଦୃଶ୍ୟପଟ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା (Setting) ଏପରିକି ଯାତ୍ରା ନାଟକର ଶୂନ୍ୟମଂଚ ଦୁଇଟି ମଧ ଦୃଶ୍ୟ ସଜ୍ଜାରେ ଯିବେ, କାରଣ ସେଠାରେ ମଧ ଗୋଟାଏ ଡାୟାସ୍ ଅଛି (କେଉଁଠି କେଉଁଠି ତିନୋଟି) । ଧରିନିଆଯାଉ ଯୁବ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଶାନ୍ତ କୁମାର ପୁହାଣଙ୍କ ପୁରସ୍କାର ପ୍ରାପ୍ତ ନାଟକ ''ତଥାପି ଜୀବନ'' ର ମଞ୍ଚ ସଜ୍ଜା । ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିଲେ ନିମ୍ନ ମଚଂର ବାମ ପଟେ ଥିବା ଗଛ ଓ ଡାହାଣ ପଟେ ଥିବା କୁଡ଼ିଆ ଘର କେବଳ ଘର ଓ ଗଛ ନୁହଁନ୍ତି । ସେଇଟା ନିଧି ପଧାନର ଗାଁ'ର ସଂକେତ । ଏଇଟା ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଟିଏ ବୁଝିବ କେମିତି ? ନାଟକ ଦେଖିଲା ବେଳେ, ତା'ମାନେ ସଂକେତଟି ଅଛି ମଂଚ ଉପରେ ଏବଂ ସଂକେତଟିର ଅର୍ଥ ଅଛି ''ତଥାପି ଜୀବନ'' ନାଟକର କାହାଣୀରେ । ମଂଚରେ ସାଂକେତିକ ଭାବ ଭାବେ ବ୍ୟବହୃତ ଦ୍ରବ୍ୟ ଗୁଡ଼ିକ ମଧ ନାଟକ ସରିଲା ପରେ ସେମାନଙ୍କର ଚିହ୍ନିତ ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ହରାଇ ବସନ୍ତି ।

ଅନ୍ୟ ଏକ ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ଶ୍ରୀ ଦିଲ୍ଲୀଶ୍ୱର ମହାରଣାଙ୍କର ସର୍ବଭାରତୀୟ ସ୍ତରରେ ପୁରସ୍କୃତ ନାଟକ ''ବାଉଁଶ ଠେଙ୍ଗାରେ ସ୍ୱାଧୀନତା'' ନାଟକରେ ଠେଙ୍ଗା ଏବଂ ତଲାରି / ପଖିଆ ଗୁଡ଼ିକୁ ନିଆଯାଉ । ନାଟକରେ ଠେଙ୍ଗା ଏବଂ ତଲାରି ଗୁଡ଼ିକ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ବିଭିନ୍ନ ସାଂକେତିକ ଅର୍ଥ ବହନ କରିବା ସଂଗେ ସଂଗେ ସାମଗ୍ରିକ ଭାବେ ଏକ ନାନ୍ଦନିକ ଅର୍ଥ ମଧ ବହନ କରନ୍ତି । କିଂତୁ ମଂଚ ଉପରୁ ସେଗୁଡ଼ିକୁ ବାହାର କରିଦେଲେ ସେଗୁଡ଼ିକ କେବଳ ଗାଈଆଳ ଟୋକାମାନଙ୍କ କାମରେ ଆସିବ ।

ନାଟକର ପରିବେଷଣଧର୍ମୀ ଅବସ୍ଥାରେ ସାଂକେତିକ ଭାଷାର ସ୍ୱରୂପ ଆଲୋଚନା କଲାବେଳେ ଦ୍ୱିତୀୟ ସ୍ଥାନରେ ଆସନ୍ତି ଅଭିନେତା ଅଭିନେତ୍ରୀମାନେ । ସେମାନେ ମଂଚ ଉପରେ ଚଲାବୁଲା କରୁଥିବା ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଚିହ୍ନ / ସଂକେତ । ସେମାନେ ଶଂକର

ପ୍ରସାଦ ନାୟକ, ଜୟନ୍ତ କୁମାର ମହାପାତ୍ର, କିମ୍ବା ଚିତ୍ତରଣା ନାମଧାରୀ ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷ ନୁହଁନ୍ତି । ଏପରିକି ଅଶୋକ ବଳ ମେକ୍‌ଅପ୍ ନେଇଗଲା ପରେ ମଂଚ ଉପରେ ଅଶୋକ ବଳ ହୋଇ ଆଉ ନାହାନ୍ତି । କେବଳ ଏକ ମଂଚ ସଂକେତ ଏବଂ ତାଙ୍କର ଅର୍ଥ ମିଳିବ ଚରିତ୍ର ବା ଭୂମିକା ଭିତରେ । ସେ ଏଠାରେ ଉପସ୍ଥିତ ଏବଂ ତା'ର ଅର୍ଥ ଉପସ୍ଥିତ ଲିଖିତ ନାଟ୍ୟ ଗ୍ରନ୍ଥର ଚରିତ୍ର ଭିତରେ । କଲେଜ ପିଲାମାନେ ଯୋଉଟାକୁ "ଚିତ୍ରଣ" କରନ୍ତି ପରୀକ୍ଷା ଘର ଭିତରେ- ସେଇଠି ।

ଚରିତ୍ରମାନେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଯେଉଁ ସାଂକେତିକତା ନିର୍ମାଣ କରନ୍ତି, ତାହା ସେମାନଙ୍କର ଅଭିନୟ ସଂକେତ ମାଧ୍ୟମରେ ଘଟେ । ଦର୍ଶକମାନେ ଏହି ଚରିତ୍ର / ଅଭିନୟ / ସଂକେତ ଦ୍ୱାରା ତିନି ପ୍ରକାର ଅର୍ଥ ପାଆନ୍ତି । ପ୍ରଥମ ପ୍ରକାର ଅଭିନୟରେ ଚରିତ୍ରଟି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ । ତାହାର ବିଭିନ୍ନ ଚାରିତ୍ରିକ ବ୍ୟବହାର ଗୁଡ଼ିକ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟକକୁ ବୁଝିହୁଏ । ଦ୍ୱିତୀୟ ପ୍ରକାର ଅଭିନୟରେ ଅଭିନେତା ଚରିତ୍ରଟିକୁ ଫୁଟେଇ ଦେଇପାରେ, କିନ୍ତୁ ନିଜକୁ ସାବ୍ୟସ୍ତ କରିପାରେ ନାହିଁ । ତା'ମାନେ ତା'ର ଅଭିନୟରେ ବାସ୍ତବତା ସିନା ଥାଏ, ନାଟକୀୟତା ନଥାଏ । ତୃତୀୟ ପ୍ରକାର ଅଭିନୟରେ ଚାରିତ୍ରିକ ଲକ୍ଷଣ ଫୁଟିପାରେ ନାହିଁ; ତେଣୁ ନାଟକ ପ୍ରତି ତାର କୌଣସି ଅବଦାନ ନଥାଏ । ନାଟକୀୟତା ବା ନାଟକ ପ୍ରତି ଅଭିନୟାତ୍ମକ / ସାଂକେତିକ ଅବଦାନ ମିଳିବ ଚାରିତ୍ରିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପରିସ୍ଫୁଟନରୁ । ଯେଉଁ ଅଭିନେତା / ଅଭିନେତ୍ରୀର ଅଭିନୟରେ ମନ ଭିତରେ ଦ୍ୱଂଦ୍ୱ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ, ସେଥିରେ ସାଂକେତିକତା ଅଧିକ ସକ୍ରିୟ ।

ନିକୃଷ୍ଟ ଧରଣର ନାଟକରେ କେବଳ ଚରିତ୍ରଟିର ଆରମ୍ଭ ଓ କ୍ରମବିକାଶଟି ଦେଖେଇ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ସେ କେବଳ କାହାଣୀର ଅଂଶଟିଏ, ଚରିତ୍ର ନୁହେଁ । ଏପରି ନିକୃଷ୍ଟ ଚରିତ୍ରାୟନରେ ବେଳେବେଳେ ଚରିତ୍ରର ଅଭ୍ୟାସ ଗୁଡ଼ିକୁ (କାକୁଡ଼ି ଚୋବେଇବା, ଆମ୍ବୁଲ ଚାଟିବା) ଦେଖେଇ ଦିଆଯାଏ । ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର ଅଭିନୟଧର୍ମୀତା ସତ୍ତ୍ୱେ ଏଗୁଡ଼ିକ ସାଂକେତିକତାର ନିକୃଷ୍ଟତମ ଚିତ୍ର । ଏପରି ନିକୃଷ୍ଟ ଚିତ୍ରଣରେ ଅଧିକାଂଶ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଅଭିନୟ ପରିସ୍ଫୁଟିତ ହୋଇଥାଏ । ବାସ୍ତବବାଦୀ ଅଭିନୟ ଦେଖିଲେ ଦର୍ଶକ ମଝିରେ ମଝିରେ "ଆଃ, କେଡ଼େ ନିଖୁଣ, କେତେ ଜୀବନଧର୍ମୀ" ବୋଲି କହିପାରେ - କିନ୍ତୁ ଦ୍ୱଂଦ୍ୱ / ନାଟକୀୟତା ନଥିଲେ ତାହା ଉନ୍ନତ ଚରିତ୍ର ହୋଇପାରେ ନାହିଁ ।

ନାଟକର ସାଂକେତିକ ଭାଷା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମେ ଆସିବା ନାଟକର ପ୍ରକୃତ "ଭାଷା" ବା ସଂଳାପ ପାଖକୁ । କାରଣ, ଲିଖିତ ଅକ୍ଷର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସଂକେତ (ଯେପରିକି 'ବାପା', ବାବା, ନାନା, ଅବ୍‌ବା, ବାବୁ) । ଏଗୁଡ଼ିକ ସ୍ୱର ସଂକେତ । ଏହି ସଂକେତ ଦ୍ୱାରା କାହାଣୀ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୁଏ । କିନ୍ତୁ ସଂଳାପ ଏକ ସାହିତ୍ୟିକ ଭାଷା ନୁହେଁ । ଉଚ୍ଚାରଣ ସଂକେତ ଦ୍ୱାରା ଏହାର ଅର୍ଥ ଓ ଆବେଗ ସଂକେତିତ ହୁଏ । ଏଣୁ ଭାଷା /

ଉଚ୍ଚାରଣ ସଂକେତ ଗୁଡ଼ିକ ଅଭିନେତା / ଅଭିନେତ୍ରୀଙ୍କର ପ୍ରୟୋଗ ଓ ଉପସ୍ଥାପନ ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ, ପୁନଶ୍ଚ ଏହି ଉଚ୍ଚାରଣ ପ୍ରକ୍ରିୟା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ।

ପ୍ରଥମତଃ ଅଭିନେତା ଜଣକ ମଂଚ ଉପରକୁ ଆସିବା ଦ୍ୱାରା କାହାଣୀର ପ୍ରତିଫଳନ ଘଟେ କିନ୍ତୁ ଗୋଟିଏ ଲିଖିତ କାଳ୍ପନିକ ଚରିତ୍ରକୁ ନ ପଶିଲା ଯାଏଁ ସେ ଏକ ସାଂକେତିକ ବା ସଂକେତ ଚିହ୍ନ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ଏଥିପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକର ଆବଶ୍ୟକତାକୁ ପୂରଣ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । କାରଣ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଅଭିନେତା / ଅଭିନେତ୍ରୀମାନଙ୍କୁ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରତିଫଳନ ପାଇଁ ଆବଶ୍ୟକ ପଡୁଥିବା ରୂପ, ବ୍ୟବହାର, କଥନ ଶୈଳୀ ଏବଂ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅଭିନେତା / ଅଭିନେତ୍ରୀଙ୍କ କଥା କଳ୍ପନା କରିଥାନ୍ତି । ଚୟନ କରିଥାନ୍ତି । ତେଣୁ ଅଭିନେତା / ଅଭିନେତ୍ରୀ ମାନଙ୍କୁ ଏକତ୍ର ଅନେକ ଜଟିଳ ସାଂକେତିକତା ନିର୍ମାଣ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । କେତେବେଳେ ଅଙ୍ଗ ପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗ ଦ୍ୱାରା ଏବଂ କେତେବେଳେ ଭାଷା ଦ୍ୱାରା । ''ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର''ରେ ଆଙ୍ଗିକ, ବାଚିକ, ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ପ୍ରଭୃତି ଚାରିଗୋଟି ସାଂକେତିକ ସଂପର୍କରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । କିନ୍ତୁ ମଂଚରେ ସାଂକେତିକ ଘଟଣା ଦ୍ୱାରା ଏହି ନିୟମର ବ୍ୟତକ୍ରମ ଘଟିପାରେ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ଯାତ୍ରା ମଂଚର ଡାୟାସ୍‌ଟି କେତେବେଳେ ଖଟର ସଂକେତକ ହୋଇଯାଏ ତ କେତେବେଳେ ଗୋଟାଏ ଚୌକି ବା ଟେବୁଲ୍‌ର । ସେହିପରି ଶୂନ୍ୟ ମଂଚଟି କେତେବେଳେ ଗୃହ ଏବଂ ଅନ୍ୟ କେତେବେଳେ ଉଦ୍ୟାନର ସାଂକେତିକତା ବହନ କରେ ।

ସେହିପରି ବାଚିକ ଅଭିନୟ ବେଳେ ଜଣେ ଅଭିନେତା ଗୋଟିଏ ସଂଳାପକୁ ବିଭିନ୍ନ ସାଂକେତିକତା ଦ୍ୱାରା କ୍ଷେପଣ କରିପାରନ୍ତି । ବାଚିକ ଅଭିନୟ ବା ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ ନାଟକର ସମୟ ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ । ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ ହିଁ ଆକାଶବାଣୀ ନାଟକର ସମୟ । ଭାଷାତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ ଏହାର ସଂକେତ ପ୍ରବାହକୁ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । (କ) କାଳାନୁକ୍ରମିକ ଓ (ଖ) ସମୟକାଳୀନ । ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସଂଳାପ ବାକ୍ୟ କୁହାଗଲେ ତାହା କାଳାନୁକ୍ରମିକ (Synchronic) ହୁଏ । କାଳାନୁକ୍ରମିକ ହେଲେ ଅର୍ଥ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ । କେଉଁ ସଂଳାପ୍ ପରେ କେଉଁ ସଂଳାପ କୁହାଯିବ, ତାହାର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନିୟମ ଅଛି । ଏହି ନିୟମ ଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରତି ଭାଷା ପାଇଁ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ । ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ଏହାର କ୍ରମ ହେଲା କର୍ତ୍ତା, କର୍ମ, କ୍ରିୟା (ମୁଁ ପିଠା ଖାଏ) । ଇଂରାଜୀ ଭାଷାରେ ଏହାର କ୍ରମ ହେଲା କର୍ତ୍ତା, କ୍ରିୟା, କର୍ମ (I eat cakes) । କାଳାନୁକ୍ରମିକ (Synchronic) ସଂଳାପରେ କାହାପରେ କିଏ କହିବ ଏବଂ କୋଉ ବାକ୍ୟ ପରେ କୋଉ ବାକ୍ୟଟି କୁହାଗଲେ ଭାବ ସଂକେତଟି ସଂଚାରିତ ହୋଇପାରିବ ତାହାର ଏକ ନିୟମ ରହିଛି । ସେହିପରି ସମକାଳୀନ ସଂଳାପରେ ଏକା ସମୟରେ ମଂଚର ଦୁଇଟି ସ୍ଥାନରେ ଦିଇ ଯୋଡ଼ା ଚରିତ୍ର ସଂଳାପ କହିପାରିବେ । ସେହି ଦୁଇଯୋଡ଼ା ଚରିତ୍ରଙ୍କ ସଂଳାପ ଦ୍ୱୟ ମଧ୍ୟରେ ସଂପର୍କ ଥିଲେ ଏକ ପ୍ରକାର ସାଂକେତିକତା ସୃଷ୍ଟି ହେବ ଏବଂ ଏକ

ଯାତ୍ରା ନାଟକରେ ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ ଏପରି ଏକ ସମକାଳୀନ ସଂଳାପ ସଂକେତ ତିଆରି କରିଥିଲେ ୧୯୮୫ ମସିହାରେ ।

କିନ୍ତୁ ସଂଳାପ ସଂକେତରେ ସବୁକଥା ବୁଝିବା/ପ୍ରକାଶ କରିବା ସଂଭବ ହୋଇନପାରେ । ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ ସେକ୍ରେଟେରିଏଟ୍‌ରେ ଆପଣଙ୍କ କାମ ଅଛି । ଆପଣ ଜାଣନ୍ତି ଯେ ଅଫିସର ସାହେବ ସାଢ଼େ ଏଗାରଟାରେ ଆସନ୍ତି ଓ ଫାଇଲ୍ ନ ଦେଖି ଗୋଟିଏ ମିଟିଂରେ ଯୋଗ ଦେଇ ''ଲଞ୍ଚ'' କରିବାକୁ ଚାଲିଯାଆନ୍ତି ଓ ଫେରନ୍ତି ତିନିଟା ବେଳେ । ଆପଣ ଅଭିଜ୍ଞ ଲୋକ ହୋଇଥିବାରୁ ପାଶ୍‌ଟିଏ ବାହାର କରି ଠିକ୍ ତିନିଟା ପନ୍ଦରରେ ପହଂଚିଲେ ଏବଂ କାନୁନ୍‌ଗୋ ସାହେବଙ୍କୁ ଖୋଜିଲେ । ଉପସ୍ଥିତ କର୍ମଚାରୀଙ୍କ ସଂଳାପ ହେଲା -''ସାହେବ ଘରକୁ ଗଲେ''। ବର୍ତ୍ତମାନ ଆପଣ କିପରି ଜାଣିବେ ଯେ ଗୋଟିଏ ମାଲ୍‌ଦାର ପାର୍ଟି ବାବୁଙ୍କୁ ସ୍ୱସ୍ତିପ୍ଲାଜାକୁ ନେଇଯାଇଛି । ଆପଣ କିପରି ଜାଣିବେ ଅନ୍ୟ ଦୁଇଜଣ ଅଫିସରଙ୍କ ସାଙ୍ଗରେ କାନୁନ୍‌ଗୋ ସାହେବ ମାଲ୍ ପିଇ ପିଇ ଟିକିଏ ବେଶୀ ହୋଇଗଲା ବୋଲି ଅଫିସରେ ନରହି ଘରକୁ ଚାଲିଗଲେ । ଆପଣ କିପରି ଜାଣିବେ ଯେ ସ୍ୱସ୍ତିପ୍ଲାଜାରେ ହିଁ ସେ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଛନ୍ତି ?

''ସାହେବ ଘରକୁ ଗଲେ'' ସଂଳାପଟି ତେଣୁ ଆଦୌ ସ୍ପଷ୍ଟ କୌଣସି ସାଙ୍କେତିକତାକୁ ବହନ କରୁନାହିଁ । ବରଂ ଏପରି କହିବାର ସଂକେତ ହେଲା ଶୁଣିବା ଲୋକ ପାଖରୁ ସତ୍ୟଟିକୁ ଲୁଚାଇ ରଖିବା କିମ୍ୱା ଅନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତାର ଏକ ସାଂକେତିକତା ବହନ କରିବା । ଏଠାରେ ସ୍ପଷ୍ଟତା ଅପେକ୍ଷା ଅସ୍ପଷ୍ଟତା ବେଶୀ, ତାହା ରାଜନୈତିକ ଭାଷା-''ନରେ ବା ଗୁଂଜରେ ଅଶ୍ୱତ୍ଥାମା ହତ'' ପରି ଏକ ମହାନ ପୌରାଣିକ ଅସ୍ପଷ୍ଟତା । ନାଟକରେ ଏପରି ଜଟିଳ ଏବଂ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ସାଂକେତିକ ଭାଷା ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇ କାହାଣୀର ମୋଡ଼ ବଦଳାଇ ଦିଆଯାଇ ପାରେ ଏବଂ ଦର୍ଶକମାନେ ଏହାର ''ଅପସଂକେତିକରଣ'' କରି ଏପରି ସଂଳାପ ଏବଂ ନାଟ୍ୟ ଘଟଣାରୁ ଏକ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଅନୁଭୂତି ଆହରଣ କରନ୍ତି ।

ନାଟ୍ୟ ପରିବେଷଣ ବେଳେ ଯେଉଁ ସଂକେତ ଗୁଡ଼ିକ ଅଭିନେତାମାନେ ବ୍ୟବହାର କରିଥାନ୍ତି, ସେଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରାୟତଃ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟମୂଳକ ଭାବେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ । କାରଣ ସାଂକେତିକତା ଏକ ପ୍ରତୀକ ଏବଂ ଏହାକୁ ପ୍ରୟୋଗ କଲେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକ ଅଧିକ ଭାବଗର୍ଭକ ହୁଏ ବୋଲି ଗତ ଶତାବ୍ଦୀରେ ପ୍ରମାଣ କରାଯାଇଛି । ଏଣୁ ନାଟକରେ ଏପରି ସାଂକେତିକତା ଲକ୍ଷ୍ୟ କଲେ ଏହାର କାରଣ ଖୋଜିବାକୁ ହୁଏ । ଭାରତ ବର୍ଷରେ ଦୁଇ ପ୍ରକାର କାରଣ ଦେଖାଯାଏ; (କ) ନିମିତ୍ତ କାରଣ (Instrumental Cause) (ଖ) ପରିଣାମ କାରଣ, ଏହି ଦୁଇଟି ''କାରଣ'' ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସାଂକେତିକ ଅଭିନୟକୁ ବୁଝାଯାଉ ।

ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ଶ୍ରୀ ଚିନ୍ମୟ ଦାସ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ 'ଅଦେଖା ସକାଳ' ନାଟକଟିକୁ ଧରି ନିଆଯାଉ । ଏହି ନାଟକରେ ବିଶ୍ୱକର୍ମା ଚରିତ୍ରରେ ଜଣେ ଚମତ୍କାର ଅଭିନେତା ଅଭିନୟ

କରୁଥିଲେ । ତାଂକ ନାମ ତାପସ କୁମାର ସରଗରିଆ । ଏଥିରେ ଜଣେ ଓକିଲ ନର୍ଭସ ହୋଇ ପ୍ରତି ୧୫/୨୦ ମିନିଟ୍‌ରେ ମଦ୍ୟପାନ କରୁଛନ୍ତି । ଯଦି ସେ ଅସାବଧାନତା ବଶତଃ ମଂଚ ଉପରେ ପଡ଼ିଥିବା ଦରି ଉପରେ ଝୁଣ୍ଟି ପଡ଼ନ୍ତି, ଦର୍ଶକମାନେ ମନେକରିବେ ତାହା ମଦୁଆ ଓକିଲର ଏକ ଅଭିନୟ ସଂକେତ । ଏକ ନିମିତ୍ତ କାରଣ । ଅଭିନୟର ଏକ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ସାଂକେତିକ ଉପାଦାନ । ଝୁଣ୍ଟିଥିବା ଯୋଗୁଁ ଜଣେ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ବୁଝିପାରିବ ସେ ମଦ ପିଇଛନ୍ତି ।

ଦର୍ଶକ ଶିକ୍ଷିତ ହେଉ ବା ଅଶିକ୍ଷିତ, ଏପରି ଏକ ଅଭିନୟ ସଂକେତକୁ ସେମାନେ ବୁଝିପାରନ୍ତି । ସେମାନେ ଦେଖନ୍ତି ମଂଚ ଉପରେ ଗୋଟିଏ ''ସଂକେତକ''(Signifier) ଅଛି । ଝୁଣ୍ଟିବା କ୍ରିୟାଟି ''ସଂକେତକ'' । ମଂଚ ଉପରେ ହଠାତ୍ ନାଲି ଆଲୁଅ ପଡ଼ିଲେ ତାହା ମଧ ଏକ ''ସଂକେତକ'' ହୁଏ । ଯଦି ତାହାର ଅର୍ଥ ନିଷ୍ପତ୍ତି କରି କୌଣସି ଦର୍ଶକ ଲାଲ ଆଲୁଅକୁ ତୀବ୍ରତାର ସଂକେତ ବୋଲି ବୁଝିଯାଏ, ତାକୁ କୁହାଯିବ ''ସଂକେତିତ''(Signified) । ନାଟକର ଦୁଇଟି ସ୍ତରରେ ''ସଂକତେକ'' ଏବଂ ''ସଂକେତିତ'' ର ଉପସ୍ଥିତି ଉପଲବ୍ଧ ହୁଏ । ପ୍ରଥମତଃ, ଲିଖିତ ନାଟ୍ୟଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ପରିବେଷଣ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ।

ଏପରି ନିୟମ ନଜାଣି ଅନେକ ନାଟ୍ୟକାର''ସଂକେତକ'' କୁ କେବଳ ଶାବ୍ଦିକ ସ୍ତରରେ ବ୍ୟବହାର କରନ୍ତି । ତାହା ଲିଖିତ ଗ୍ରଂଥରେ କରାଯାଇ ପାରିବ । କିନ୍ତୁ ''ସଂକେତକ'' ଟି ଉଭୟ ଲିଖିତ ଗ୍ରଂଥ ଏବଂ ପରିବେଷଣ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ବ୍ୟବହାର କରାଗଲେ ଯାଇ ତାହା ହେବ ପ୍ରକୃତ ସାଂକେତିକ ଭାଷା । କିଂତୁ ମନୋରଂଜନ ଦାସଙ୍କ ''ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ'' ନାଟରେ ଛେଳି ସଂକେତଟି କେବଳ ଶାବ୍ଦିକ ସ୍ତରରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥିବାରୁ ତାହା ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଫଳ ନାଟକ । ବରଂ 'ବନହଂସୀ' ର 'ଅଚଳ ଘଣ୍ଟା' ସଂକେତଟି ମଂଚ ସଜ୍ଜାରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥିବାରୁ ସେଥିରେ ଅପାତତଃ ଅଧିକ ସଫଳତା ଅଛି ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରେ ।

ତେଣୁ ନାଟକର ପରିବେଷଣ ଗ୍ରଂଥରେ ଯେଉଁ ''ସାଂକେତିକ' ଗୁଡ଼ିକ ବ୍ୟବହାର କରାଯିବ, ସେ ଗୁଡ଼ିକ ତନ୍ନ ତନ୍ନ କରି ପରୀକ୍ଷା ଏବଂ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯିବା ଉଚିତ । ସେ ଗୁଡ଼ିକୁ ନିର୍ବାଚନ କରିବା ମଧ ଏକ ଦୁରୂହ ବ୍ୟାପାର । କାରଣ ପରିବେଷଣ ସମୟରେ ସଂକକେତକ ମାନଂକ ସାଙ୍ଗରେ ଅନ୍ୟ ସଂକେତକମାନେ ମଧ ମିଶ୍ରିତ ହୋଇ ରହିଥାନ୍ତି । ପୁନଶ୍ଚ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସଂକେତକରେ ଏକରୁ ଅଧିକ ''ସଂକେତିତ'' ଅବସ୍ଥିତ ରହିବାର ସମ୍ଭାବନା ଅଛି । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ଗୋଟିଏ ପୌରାଣିକ ଚରିତ୍ର ଗୋଟିଏ ମୁକୁଟ ପିନ୍ଧିଲେ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ଜାଣିପାରିବ, ସିଏ ଜଣେ ରାଜା । କିନ୍ତୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଭିତରେ ବିଭିନ୍ନ ବୃତ୍ତିର ମଣିଷ ଥାଆନ୍ତି । ଯୋଉ ଦର୍ଶକଟି ''ଚିତ୍ରାଳୟ'' ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ, ସିଏ ଭାବୁଚି

ଚିତ୍ରାଳୟର ଯେଉଁ ଶିଳ୍ପୀ ଜଣକ ଏ ମୁକୁଟ ତିଆରି କରିଛି, ତାରି କଥା ଏବଂ ସେ ଚିତ୍ରାଳୟରେ ଦିନ ମଜୁରୀରେ କାମ କରୁଥିବା ସ୍ୱାମୀ ପରିତ୍ୟକ୍ତା ନାରୀ ଜଣକ କଥା ଭାବୁ ଭାବୁ ପୌରାଣିକ ରଜାର ସଂଳାପ ଶୁଣି ପାରିଲା ନାହିଁ । ଏହାର ଅର୍ଥ "ମୁକୁଟ" ନାମକ "ସଂକେତକ" ବସ୍ତୁ ଆଉ ଏକ "ଉପ ସଂକେତକ"(ଶିଳ୍ପୀର କଳା ନୈପୁଣ୍ୟ) ନିର୍ମାଣ କରେ ।

'ଉପ ସଂକେତକ' ଟି ଏଠାରେ ଶିଳ୍ପୀ ସଂପର୍କରେ ଏକ ଭାବନା, ନାଟକର ପରିବେଷଣରେ ସେ 'ସଂକେତକ' ମୁକୁଟଟିଏ ତିଆରି କରି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଖରେ ଆଉ "ସଂକେତିତ" ତିଆରି କରିଛି । ସାହିତ୍ୟିକ ମାନଙ୍କ ଜଗତରେ ସବୁଠାରୁ ବିଫଳ ଛବିଟିଏ ମଧ ଆଜିକାଲି କହୁଛି ଭାଷା ମାଧମରେ ସେ ଅଜସ୍ର ସଂକେତକ ନିର୍ମାଣ କରିଚାଲିଛି- ଅଥଚ "ମୂର୍ଖ" ପାଠକମାନେ ତାକୁ ବୁଝି ପାରୁନାହାନ୍ତି । ସେମାନେ ମଧ "ବିମ୍ବ", 'କଳ୍ପ', 'ପ୍ରତିମା', 'ପ୍ରତୀକ' ପ୍ରଭୃତି ସାହିତ୍ୟିକ ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର କରନ୍ତି 'ସଂକେତକ' ପାଇଁ । ଏପରି ନୂଆ ଓଜନିଆ ଶବ୍ଦ ତିଆରି କଲେ କୁଆଡ଼ କବିତା ଗୁଡ଼ା ସଂଭ୍ରାନ୍ତ ହୋଇଯାଆନ୍ତି ଏବଂ ନାଟକବାଲା 'ଯାତ୍ରାବାଲା' ହେଇଯାଏ ସେମାନଙ୍କ ଭାଷାରେ । ଏହାର ଏକ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ କାରଣ ଅଛି । ଅଧାପକମାନେ, ପ୍ରଶାସକ କବିମାନେ, ତଥାକଥିତ ସମାଜବିଜ୍ଞାନୀ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନେ ଏବଂ ଇଂଜିନିୟର / ଡାକ୍ତର / ବେପାରୀ ପ୍ରଭୃତି ବେଶୀ ପଇସା ରୋଜଗାର କରୁଥିବା ସାହିତ୍ୟିକମାନଙ୍କୁ ନାଁ କମେଇବା ପାଇଁ କେବଳ ଦୁଇ ଫର୍ଦ୍ଦ କାଗଜ ଦରକାର । ଗୋଟିଏ ଫର୍ଦ୍ଦରେ ୟୁରୋପୀୟ କବିତାର କିଛି ଧାଡ଼ି ଓଡ଼ିଆ କରିବାକୁ ହେବ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ଫର୍ଦ୍ଦରେ ତାକୁ ସଜେଇ ଲେଖିବାକୁ ହବ । ଏମିତି ଶହେ ଫର୍ଦ୍ଦ କାଗଜ ଖର୍ଚ୍ଚ କରି ଛପେଇଲେ ଶେଷରେ ଗୋଟେ କେନ୍ଦ୍ର ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡ଼େମୀ ପୁରସ୍କାର ମିଳେ ଏବଂ ତାପରେ ସେହି କବିତା ଆଉ କେହି ପଢ଼ନ୍ତି ନାହିଁ । ବିଚରା ଯାତ୍ରାବାଲାମାନଙ୍କୁ ଝାଳର କଲମରେ ଲେଖିବାକୁ ପଡ଼େ ଭୋକ ନାମକ କାଗଜ ଉପରେ । କିନ୍ତୁ ସେମାନେ ଜାଣିଥାଆନ୍ତି ମଣିଷମାନଙ୍କୁ ନେଇ କେମିତି ଖେଳିଲେ ହସ ଆଉ କାନ୍ଦ ବାହାରିଆସେ ସଂକେତିତ ହୋଇ । ସେଇ ସଂକେତିତରୁ ଜଣାପଡ଼ିଯାଏ "ସଂକେତକ" ମାନଙ୍କର ଖେଳ । କୋଉଟା ବୌଦ୍ଧିକ, କୋଉଟା ଆବେଗାତ୍ମକ ଓ ମଣିଷର ହୃଦୟକୁ ସିକ୍ତ କରେ ।

ଅଧିକାଂଶ ସମୟ ପୋଖତ ଅଭିନେତାଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କୁ ନ ପଚାରି ମଂଚ ଉପରେ ତାର ନିଜସ୍ୱ ସାଂକେତିକତା ସୃଷ୍ଟି କରିଚାଲେ । ଯଦି ଅଭିନେତା / ଅଭିନେତ୍ରୀର ନିଜସ୍ୱ ଦର୍ଶନ କିଛି ଥାଏ ତା'ହେଲେ ସେ ନିଜସ୍ୱ ସାଂକେତିକତା କିଛି ତିଆରି କରିପାରେ । ପ୍ରକାଶ ଥାଉକି ଏପରି ଅଭିନେତା / ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଶ୍ରୀ ବିଧୁଭୂଷଣ ନନ୍ଦ, ଶ୍ରୀ ଗଙ୍ଗାଧର ଜେନା ଓ ଶଥୀ ରାଜେନ୍ଦ୍ର ପଣ୍ଡାଙ୍କ ପରି କ୍ଲାସିକ୍‌ଧର୍ମୀ (ପୁରୁକା ଶୈଳୀର) ହୋଇ ପାରନ୍ତି । କିମ୍ବା ଶ୍ରୀ ଲଲାଟେନ୍ଦୁ ରଥ, ଶ୍ରୀ ଅସୀମ ବେହେରା ଏବଂ ଶ୍ରୀ କୈଳାସ ଚନ୍ଦ୍ର ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ ପରି ନୂତନ ଧର୍ମୀ ହୋଇପାରନ୍ତି । ଏପରିକି ଶ୍ରୀ ଭାସ୍କର ମହାପାତ୍ରଙ୍କର ଉଭୟ ଶୈଳୀର ମିଶ୍ରଣ କରିପାରନ୍ତି ।

କିନ୍ତୁ ଏହା ନିଶ୍ଚିତ ଯେ ଏହି ଅଭିନେତା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ମାନଙ୍କର ଏକ ଏକ ନିଜସ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରବଣତା ଅଛି । ଶ୍ରୀ ପ୍ରଶାନ୍ତ ପୁହାଣ କିମ୍ୱା ଶ୍ରୀମତୀ ନିବେଦିତା ଜେନାଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ ସାଂକେତିକତା ଗୁଡ଼ିକ ଆଧୁନିକ ଓ ପୁରାତନ ସଂକେତକ ଗୁଡ଼ିକର ମିଶ୍ରିତ ପ୍ରକ୍ରିୟା କରିବା ସହ ଓଡ଼ିଶାର ଗ୍ରାମ୍ୟ / ଲୋକ ସଂସ୍କୃତିର କିଛି କିଛି ''ସଂକେତକ'' ନିର୍ମାଣ କରିବାରେ ସଫଳ ।

ଏହି ସମସ୍ତ ପରିବେଷଣର ଉଦାହରଣ ଗୁଡ଼ିକ ରାଉରକେଲାର ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନରୁ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇ ଅଛି । କାରଣ ସେଠାରେ ଅଭିନେତା ଓ ନାଟ୍ୟକର୍ମୀଙ୍କ ସଂଖ୍ୟା ଅଧିକ ଏବଂ ପ୍ରତିଯୋଗୀତା ବେଳେ ଦର୍ଶକମାନେ ଅଭିନେତା / ଅଭିନେତ୍ରୀଙ୍କୁ ସଂକେତକ ନିର୍ମାଣ ଏବଂ ଗ୍ରହଣ କାଳୀନ ଅବସର (ପରିବେଷଣ ସମୟ) ରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଅଂଶ ଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି । ଏଣୁ ନାଟକର ସାଂକେତିକ ଭାଷାର ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ପ୍ରୟୋଗ ସଂଭବ ହୁଏ ପରିବେଷକ ଓ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ସକ୍ରିୟ ଆବେଗ ବିନିମୟ ଦ୍ୱାରା ।

ସବୁଠାରୁ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ ଧରଣର ଦର୍ଶକୀୟ ସହଯୋଗିତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଥିଲା କୋରାପୁଟ ନାଟ୍ୟ ମହୋତ୍ସବ-୨୦୦୩ ରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ''କୁଇ'' ଭାଷାରେ ପରିବେଷିତ ନାଟକ ''ମେରିଆ'' ରେ । ଲକ୍ଷ୍ମୀପୁରର ଏସ୍ଟି (ତୃଷ୍ଣା) ଦଳ ଦ୍ୱାରା ପରିବେଷିତ ଏହି ନାଟକ ଶ୍ରୀ ନିରଞ୍ଜନ ରଥଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଲିଖିତ, ନିର୍ଦ୍ଦେଶିତ ଏବଂ ଅଭିନୀତ ଏବଂ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ନାଟକର ଗୋଟିଏ ଶବ୍ଦ ମଧ୍ୟ ବୁଝାପଡ଼ିବା ସମ୍ଭବ ନଥିଲା । କାରଣ କୁଇ ଭାଷାଟି ଦ୍ରାବିଡ଼ ପ୍ରଭାବରୁ ତିଆରି । ଏହି ନାଟକର ୭୦ ଭାଗ ସଂଳାପ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ପାଇଁ କେବଳ ସଂକେତ ଥିଲା । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ଶ୍ରୀ ରଥଙ୍କ ପୋଷାକ ଓ ବେଶ ସଜ୍ଜା ମଧ୍ୟ ସଂକେତକ । ମଂଚର ପୂଜାସ୍ତମ୍ଭ ମଧ୍ୟ ସଂକେତକ । କିନ୍ତୁ କୋରାପୁଟ ମୁକ୍ତ ମଂଚର ପରିବେଶରେ ସେହି ସଂକେତକ ଗୁଡ଼ିକ ଅତି ସହଜରେ 'ସଂକେତିତ' ହୋଇପାରୁଥିଲା । ଏଣୁ ମଂଚର ସାଂକେତିକ ଭାଷା ସଂପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କଲାବେଳେ ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଯଦି ତାହ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ ''ଛେଳି'' ପରି ହୋଇଥାଏ, ତାହେଲେ ନାଟକଟି ଆଦୌ ମଂଚସ୍ଥ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ ଏବଂ କେତେଜଣ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମାଲୋଚକ ଆଜୀବନ ସଭା ସମିତିରେ ତାଙ୍କର ପ୍ରଶଂସା କରିଚାଲିଥିବେ । ଶ୍ରୀ ମନୋରାଂଜନ ଦାସ ସେ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପ୍ରଥମ ନାଟ୍ୟକାର ଯାହାଙ୍କର ନାଟକ କେହି ଦେଖିନାହାନ୍ତି ।

ଏଠାରେ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠିପାରେ, ସାହିତ୍ୟିକ ସାଂକେତିକ ଭାଷା କ'ଣ ସଂକେତକ ହୋଇ ପାରିବ ନାହିଁ ? କାଳିଦାସ ଏବଂ ସେକ୍‌ସପିଅର କ'ଣ ନାଟ୍ୟକାର ନ ଥିଲେ ? ଉତ୍ତର ହେବ - କାଳିଦାସ ଏବଂ ସେକ୍‌ସପିୟର କେବଳ ସାହିତ୍ୟିକ ନଥିଲେ । ରେନେସାଁ ନାଟକ କେବଳ ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କ ପାଇଁ ସଫଳତାର ଶୀର୍ଷରେ ପହଂଚିଥିଲା । ଠିକ୍ ଯେମିତି ଯାତ୍ରାରେ ''ମଝି ନଈରେ ଘର'' କିମ୍ୱା ''ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣ ଆସୁଛନ୍ତି'' । ଏଗୁଡ଼ିକର ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟ ଏବଂ

ପରିବେଷଣ ମୂଲ୍ୟ ଉଭୟ ସମାନ । କାଳିଦାସ ନାଟକୁ ''ପ୍ରୟୋଗ ବିଜ୍ଞାନ'' ବୋଲି କହିଲାବେଳେ ମଂଚ ପ୍ରୟୋଗ କଥା ହିଁ କହୁଛନ୍ତି । ଆମେ ନାଟକର ସାଂକେତିକ ଭାଷା ସଂପର୍କରେ ଚିନ୍ତା କଲାବେଳେ ଅଭିନେତା ମାନଙ୍କର ଦ୍ୱୈତ ଭୂମିକା ସଂପର୍କରେ ଚିନ୍ତା କରୁଛୁ । ପ୍ରଥମତଃ ସେମାନେ ନାଟକର କାହାଣୀ କୁହନ୍ତି ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ସେମାନେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କଠାରୁ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଆଦାୟ କରନ୍ତି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଭିନେତା / ଅଭିନେତ୍ରୀ କେବଳ ତାଳି ଓ ପ୍ରଶଂସା ପାଇଁ ଉଚ୍ଚକିତ ହୋଇ ପ୍ରତୀକ୍ଷା କରିଥାନ୍ତି ।

ବିଚରା ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟ ମଂଚର ସାଂକେତିକ ଭାଷା ମାନଙ୍କୁ ସାମ୍ନା କରୁ କରୁ ଅଂଗଭଂଗୀ ଓ ପୋଷାକକୁ ଦେଖି ଖୁସିହୁଏ । ଉଭୟ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସହିତ ସାଂକେତିକତା ସଂପୃକ୍ତ । ବର୍ତ୍ତମାନ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁଛି ଦର୍ଶକମାନେ ନାଟକ ଦେଖିବାକୁ କାହିଁକି ଆସନ୍ତି ? ଏଇ ସାଂକେତିକ ଭାଷା ବୁଝିବା ପାଇଁ ?

ସାଂକେତିକ ଭାଷା ମାଧ୍ୟମରେ ଯେଉଁ ଆଦାନ ପ୍ରଦାନ ହୁଏ, ତାହା ଏକ ସାମାଜିକ ଆବଶ୍ୟକତା । ଏହି ସାମାଜିକ ଆବଶ୍ୟକତାଟି ନିଜ ଇଚ୍ଛା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ ନାହିଁ । ଆଦିବାସୀ ମହିଳାଟିଏ ନାଚିବାକୁ ଆସେ ଏକ ସାମାଜିକ ଆବାଶ୍ୟକତାରୁ । ସ୍ପେନ୍‌ର ଲୋକେ ଷଣ୍ଢ ଓ ମଣିଷ ଲଢ଼େଇ ଦେଖିବାକୁ ଯାଆନ୍ତି ଏକ ସାମାଜିକ ଆବଶ୍ୟକତାରୁ । ଏଗୁଡ଼ିକ ସନ୍ତପାୟୀ ପ୍ରାଣୀମାନଙ୍କ କ୍ରୀଡ଼ା ପ୍ରବୃତ୍ତି । ଦୌଡ଼ିବା ଏବଂ ଡେଇଁବା କ୍ରୀଡ଼ା ଗୁଡ଼ିକୁ ସେ ଶିଖିଛି । ତା'ପରେ ଆସିଛି ଭରତଙ୍କ ଅନୁକୃତିବାଦ । ଦୁଇ ପ୍ରକାର ଅନୁକରଣ କରାଯାଏ । ଏହା ଦୃଶ୍ୟାନୁକରଣ ଏବଂ ଭାବାନୁକରଣ । Roger Caillois ନାମକ ଜଣେ ଫରାସୀ କ୍ରୀଡ଼ାଦର୍ଶନବିତ୍ ଏହାକୁ ମଣିଷର Mimicry ବା ଅନୁକରଣ କ୍ରୀଡ଼ା ବୋଲି ନାମିତ କରିଛନ୍ତି । ରଣପା ନୃତ୍ୟଗୁରୁ ସ୍ୱର୍ଗତ ଭଗବାନ ସାହୁ କୁହନ୍ତି ପାହାଡ଼ ଉପରେ ମୟୂର ନୃତ୍ୟ ଦେଖି ମଣିଷ ରଣପା ନାଚ ଶିଖିଛି ।

କିନ୍ତୁ ଦର୍ଶକଟିଏ ନାଟକ ଦେଖିବାକୁ ଆସେ କାହିଁକି ? ଯେମିତି ଭୋଜି ଖାଇବାକୁ ଯାଏ ବାହାଘର ମାନଙ୍କରେ - ଯେମିତି Happy birth day to you କହିବାକୁ ଯାଏ ଛୁଆଙ୍କ ଜନ୍ମ ଦିନରେ, ଯେମିତି ଦଶହରାରେ, ଗଣେଶ ପୂଜାରେ ବୁଲି ବାହାରେ ଦାଣ୍ଡକୁ - ସେମିତି ନାଟକ ଦେଖିବାକୁ ଯିବା ଏକ ସାମଜିକ ସାଂସ୍କୃତିକ ଆବଶ୍ୟକତା । ଯଦି କୌଣସି ବ୍ୟକ୍ତି କୁହେ - ନାଟକ ଦେଖି ତା'ର ଚରିତ୍ର ଖରାପ ହୋଇଗଲା କିମ୍ବା ସମୟ ବର୍ବାଦ ହୋଇଗଲା ଲୋକେ ହସିବେ । ଏପରିକି ଟିଭି ସିରିଏଲ୍ ଦେଖି ନାଟକକୁ ନାପସନ୍ଦ କରୁଥିବା ଲୋକମାନଙ୍କୁ / ଯୁବପୀଢ଼ୀଙ୍କୁ ଦେଖିଲେ ମଧ୍ୟ ସଂସ୍କୃତି ସମ୍ପନ୍ନ ଲୋକମାନେ ଘୃଣା କରନ୍ତି । ଓଡ଼ିଶାରେ ପ୍ରାୟ କୋଡ଼ିଏରୁ ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ଜିଲ୍ଲାରେ ଯାତ୍ରା ଦେଖିବା ଲୋକମାନଙ୍କୁ ଅସାମାଜିକ ବୋଲି କୁହାଯାଏ । ଯେଉଁ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ଓ କର୍ମୀମାନେ ଯାତ୍ରା କରୁଥିବା ଓ ଦେଖୁଥିବା ଲୋକମାନଙ୍କୁ ଘୃଣା କରନ୍ତି ସେମାନଙ୍କୁ ''ନମୁନା' ବା ''ଆଇଟମ୍'' ବୋଲି କୁହାଗଲାଣି ।

ଛୋଟଛୁଆମାନେ କଣ୍ଢେଇ ''ବୋହୂ ବୋହୂକା'' ଖେଳିବାକୁ ଭଲ ପାଆନ୍ତି । ତେଣୁ ଫ୍ରଏଡ୍ କୁହନ୍ତି ବଡ଼ ହେଲେ ସେମାନେ ''ଅନୁକରଣ'' ଖେଳ ଖେଳୁ ଖେଳୁ ନାଟକ ହୁଏ । Engen Fink ନାମକ ଜଣେ କ୍ରୀଡ଼ା ଦାର୍ଶନିକ କୁହନ୍ତି ନାଟକ ''ଖେଳିବା'' ଦ୍ୱାରା ଜଣାପଡ଼େ ଏହା "Eminent manifestation of human freedom" ଜନ୍ମରୁ ମୃତ୍ୟୁ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କ୍ରୀତଦାସ ପରି ଏବଂ କାରାଗାରରେ ଅବରୁଦ୍ଧ ହୋଇ ବଂଚିଲା ପରି ଜୀଇଁଥିବା ମଣିଷଟିଏ ନାଟକ କଲାବେଳେ ଭାବେ "The player experience himselfas the Lord of the products of his imagination" (ପୃ. - ୨୪-୨୫) ତେଣୁ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଖେଳ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ରାଜନୀତିର ଲୋକ ଏବଂ ପ୍ରଶାସନରେ ଥିବା ଅଧିକାରୀ ମାନଙ୍କୁ ଦେଖିଲେ କଥା କହିବା ଗୋଟିଏ ଖେଳ ପରି ଜଣାପଡ଼େ । ଏହାକୁ "Taking Game" ବୋଲି କୁହାଯାଏ । ସେହିପରି '' ଶକ୍ତି ପରୀକ୍ଷା ଖେଳ'' (Power Games), ''କଳ୍ପନା ଖେଳ'' (Fantasy Games), ''ଶବ୍ଦ ଖେଳ'' (Word Games), ''ଲୁଚେଇବା ଖେଳ'' (Hiding games) ଓ ''ଚିହ୍ନିବା ଖେଳ'' (Recognition Games) ଖେଳାଯାଏ । ଅଭିନୟ ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ଏକ ଖେଳ । ଅଭିନେତା ଓ ଦର୍ଶକଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ଏକ ''ସାଂକେତିକ ଖେଳ'' ଖେଳାଯାଇଥାଏ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଓ ଅଭିନେତା / ଅଭିନେତ୍ରୀ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସାଂଗରେ ଏହି ''ସାଂକେତିକ ଖେଳ '' ଖେଳନ୍ତି । ଏବଂ ସେଗୁଡ଼ିକୁ ବୁଝିବାକୁ ପ୍ରୟାସ କରୁ କରୁ ଦର୍ଶକମାନେ ସେହି ଖେଳରେ ସାମିଲ ହୋଇଯାଆନ୍ତି ।

Berne ନାମକ ଜଣେ ସାଂପ୍ରତିକ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ Games People Play ବୋଲି ଖଣ୍ଡେ ଗ୍ରନ୍ଥ ଲେଖୁଛନ୍ତି ୧୯୬୬ ମସିହାରେ । ସେଥିରେ ''ପ୍ରେମଖେଳ'', ''ବୈବାହିକ ଖେଳ'', ''ବ୍ୟବସାୟିକ ଖେଳ'' ଏବଂ ''ରାଜନୈତିକ ଖେଳ'' ପ୍ରଭୃତି ଅନେକ ଖେଳ ବିଷୟରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ୧୯୮୬ ମସିହାରେ ଇଂଲଣ୍ଡର ଜଣେ ପ୍ରଫେସର Games Authors Play ଶୀର୍ଷକ ଆଉ ଏକ ଗ୍ରନ୍ଥ ଲେଖିଛନ୍ତି । ସେଥିରେ ଲେଖକମାନେ ପାଠକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସାଙ୍ଗରେ ଯେଉଁ ଯେଉଁ ଖେଳ ଖେଳନ୍ତି, ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ସାଂକେତିକ ଭାଷା ପ୍ରୟୋଗ କରିବା ସେପରି ଏକ ଖେଳ । Eric Berne ସେଇଥିପାଇଁ ଲେଖିଛନ୍ତି "Many Games are played most intensely by disturbed people; generally speaking, the more disturbed they are, the harder they play" (ପୃ.୧୭୩) ।

ସାମାଜିକ ସ୍ତରରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ଜଣାପଡ଼େ, ମଣିଷ ମାନସିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ସଙ୍ଘାତକୁ ଏଡ଼ାଇବାକୁ ଯାଇ ଏହିପରି ଖେଳ ଖେଳିଥାଏ । ମନୋରଂଜନ ଦାସ ଯେଉଁ ଦୁର୍ବୋଧ୍ୟ ନାଟକୀୟ ଖେଳ ଖେଳିଛନ୍ତି, ତାହା ମୁଖ୍ୟତଃ ସୀତାକାନ୍ତ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ କବିତା

ଖେଳରୁ ଉତ୍ପ୍ରେରିତ ବୋଲି ଜଣାଯାଏ । ଏପରି ଦୁର୍ବୋଧ୍ୟ ଖେଳ ଖେଳିଲେ ନିଜକୁ "ବୌଦ୍ଧିକ ସଂଭ୍ରାନ୍ତ" କିମ୍ବା "ବୌଦ୍ଧିକ ସାହୁକାର" ପରି ଲାଗେ । ଲାଗେ, ସମାଜର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କଠାରୁ ଜଣେ ଅଧିକ ଚାଲାଖ ଲୋକ, ସ୍ୱାଧୀନୋତ୍ତର ଓଡ଼ିଶାରେ ଏହି ବୌଦ୍ଧିକ ଚାଲାଖି ଟା ହିଁ ଉଚ୍ଚ ସଂଭ୍ରାନ୍ତମାନଙ୍କର ପରିଚୟ ହୋଇ ରହିଗଲା । କିନ୍ତୁ "ସାଂକେତିକ ଭାଷା" କୁ ଏକ "ବୌଦ୍ଧିକ ଯନ୍ତ୍ର" ରୂପେ ବ୍ୟବହାର କରିଥିବାରୁ, ମାନସିକ ସ୍ତରରେ ସେ ସ୍ୱୀକୃତି ପାଇ, ନିଜର ସାଫଲ୍ୟକୁ ପୁଞ୍ଜି କରି ବଂଚିବା ପାଇଁ, ଅତ୍ୟନ୍ତ ବ୍ୟଗ୍ର ହୋଇ ପଡ଼ିଛନ୍ତି ବୋଲି ପ୍ରମାଣିତ ହୋଇଯାଉଛି । ତାଙ୍କର ଆତ୍ମ ଜୀବନୀରେ ସେ ନିଜର ପ୍ରସଂଗ ଗୁଡ଼ିକୁ ନିଜେ ବାରମ୍ବାର କହୁଛନ୍ତି, ଏହାହିଁ ପ୍ରମାଣିତ କରୁଛି, "ବୌଦ୍ଧିକ ସାହୁକାର" କିମ୍ବା "ବୌଦ୍ଧିକ ଜମିଦାର" ହେବା ତାଂକର ଏକ ପ୍ରବୃତ୍ତିଗତ ଦୁର୍ବଳତା । ଲେଖକମାନେ ଏହିପରି ଖେଳ ପାଠକ ମାନଙ୍କ ସାଙ୍ଗରେ ଖେଳନ୍ତି ବୋଲି Peter Hutchinson ତାଙ୍କର Games Authors Play ନାମକ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି ।

ଏପରି ଏକ ସୃଜନାତ୍ମକ କ୍ରୀଡ଼ାରେ ଦର୍ଶକମାନେ ମଧ୍ୟ ଅଂଶ ଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି ଏବଂ ଏହି ଅଂଶ ଗ୍ରହଣ କାର୍ଯ୍ୟଟି ଏକ "ସାମାଜିକ ଭୂମିକା" ବୋଲି ଆଗରୁ କୁହାଯାଇଅଛି । ସମାଜ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଏପରି ଭୂମିକାଟିଏ ଦେବାଦ୍ୱାରା ସାମାଜିକ ସଂରଚନାଟି ଅଧିକ ସକ୍ରିୟ ଏବଂ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ଷମ ହୋଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ ଅଧିକାଂଶ ଭୂମିକାକୁ ଲୋକେ ପ୍ରାୟତଃ ଅପପ୍ରୟୋଗ କରିଥାନ୍ତି । "ସାଂକେତି ଭାଷା" ପ୍ରୟୋଗ କରିବାକୁ ଯାଇ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଂଜନ ଦାସ ଯେପରି "ଛେଳି' ଏବଂ "ଅଚଳ ଘଣ୍ଟା" କୁ ସାଂକେତିକ ଭାଷା ରୂପେ ପ୍ରୟୋଗ କଲେତାହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଆଦୌ ଗ୍ରହଣଯୋଗ୍ୟ ହେଲା ନାହିଁ । Jean Alter ଏପରି ଏକ ଅପପ୍ରୟୋଗ ସଂପର୍କରେ Jean Paul Sartre ଙ୍କ ଉକ୍ତିକୁ ଉଦ୍ଧାର କରି କୁହନ୍ତି, "After world war II, for example, Jean Paul Sartre's existentialism drew attention to a different type of role-playing. It held that most people chose to play "bad faith" roles: that instead of following their "authentic" nature, they adopt certain models of behaviour, usually offered ready-made by cultural ideology xxx In contrast to actors, who know that their role playing is a game, people who live in "bad faith" take their roles seriously. Yet the unauthentic source of their behaviours disturbs them at some unconscious level; and they seek in the eyes of others, the confirmation that they successfully conform to the stereotyped mode. Most people, in sartre's sense, display therefore two fundamental features of theatrical activity; they play roles distinct from their own personality, and they need a public that approves their acting." (P. 45)

ଏପରି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଜଣାଯାଏ ଯେ ଦର୍ଶକ ସମାଜରୁ ଅଧିକାଂଶ ଲୋକ ନିଜେ ଯାହା ନୁହଁନ୍ତି, ସେପରି ଏକ ସାମାଜିକ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ଚାହାଁନ୍ତି । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ସମ୍ବାଦପତ୍ରକୁ ନିଜର ବ୍ୟବସାୟିକ ଏବଂ ରାଜନୈତିକ କାର୍ଯ୍ୟରେ ବିନିଯୋଗ କରୁଥିବା ଜଣେ ସଂପାଦକ ଗତ ପାଂଚ ବର୍ଷ ହେଲା ପ୍ରଚାର କରି ଆସୁଛନ୍ତି ଯେ, ଓଡ଼ିଶାରେ ପ୍ରତିବଦ୍ଧ ଲେଖକ ଓ କଳାକାର କେହି ନାହାନ୍ତି । ସମସ୍ତେ ବିକ୍ରି ହୋଇଯାଉଥିବା ବସ୍ତୁବାଚକ ବିଶେଷ୍ୟ । ଅର୍ଥ ହେଲା, ସେହି ବିତ୍ତଶାଳୀ ସଂପାଦକ ମହୋଦୟ ଓଡ଼ିଶାର ସଂସ୍କୃତି ଉପରେ ଦଖଲ ଅନ୍ଦାଜ କରିବାକୁ ପ୍ରୟାସୀ । କେବଳ ପଇସା, ଜାତିଆଣ ରାଜନୀତି ଓ କ୍ଷମତାର ବର୍ଣ୍ଣିଳ ପରିପ୍ରକାଶରେ ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିବା ଏହି ବିତ୍ତଶାଳୀ ସଂପାଦକ ନିକଟରେ ''ଭାଗବତ'' ସଂପର୍କରେ ମଧ କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର କ୍ଷମତା ବିକେନ୍ଦ୍ରୀକରଣ ପ୍ରକ୍ରିୟା ଏପରି ସୁଦୂର ପ୍ରସାରୀ ଯେ ସେ ଏଣିକି ଧର୍ମ ଓ ସାମାଜିକ ନୈତିକତା ସଂପର୍କରେ କହିବେ । ଧର୍ମ ତାଙ୍କ ନୈତିକତାର ଏକ ସଂକେତ ।

ଏହା ମଧ ସାମାଜିକ-ସାଂସ୍କୃତିକ ରଂଗମଂଚ ଉପରେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିବା ଏକ ସାଂକେତିକ ଭାଷା; ଏବଂ ଦର୍ଶକ / ପାଠକମାନଙ୍କ ଉପରେ ଏହି ସାଂସ୍କୃତିକ ମୁଖାର ଏକ ତୀବ୍ର କ୍ଷତିକାରକ ପ୍ରଭାବ ପଡ଼େ । ଯେ କୌଣସି ତୁଳସୀ ମାଳି ଓ ରୁଦ୍ରାକ୍ଷର ସଂକେତ ବହନ କରୁଥିବା ଭାଷାକୁ ଆମେ କ୍ରୀଡ଼ାତ୍ମକ ରାଜନୈତିକ ଭାଷା ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିବା ଉଚିତ । ଏହାକୁ ପ୍ରତାରଣାର ସଂକେତ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ ନ କରି ଯଦି ଦାର୍ଶନିକ ମନୋଭାବର ସଂକେତ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିବା, ତାହେଲେ ଆମେ ନିଜ ସମାଜ ଓ ସଂସ୍କୃତି ଉପରକୁ ଭୟଙ୍କର ବିପଦଟିଏ ଡାକିଆଣିବା ।

ଅତଏବ ସାଂକେତିକତା କ୍ରମଶଃ ସମାଜତତ୍ତ୍ୱ, ସଂସ୍କୃତିତତ୍ତ୍ୱ ଏବଂ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ସହିତ ଜଡ଼ିତ ହୋଇପଡ଼େ ଏବଂ ଏପରି ସାଂକେତିକ ଭାଷା ଦ୍ୱାରା କେବଳ ନାଟ୍ୟକାର, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଓ ଅଭିନେତାଙ୍କର ମନଭିତରର ଛବି ଦିଶେ ନାହିଁ, ତାହା ସହିତ ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟରେ ସାମାଜିକ ଓ ସାଂସ୍କୃତିକ ପ୍ରେକ୍ଷାପଟରେ ଯେଉଁ ଚିତ୍ରଟି ତିଆରି ହୁଏ, ତା ମଧ ଦିଶେ । ଦିଶେ, ସେହି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟରେ ଦର୍ଶକ ସମାଜ ସେହି ସାଂସ୍କୃତିକ ସଂକେତର ଭାଷାବିମ୍ବକୁ କିପରି ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ସମର୍ଥ ହୋଇଛନ୍ତି । ଯଦି ଗରିନ୍ଦ୍ର କୁମାର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କର ନାଗାଲାଣ୍ଡ ଆଦିବାସୀମାନଙ୍କ ଜୀବନୀ ଉପରେ ଆଧାରିତ ଉପନ୍ୟାସରୁ ଗୋପୀନାଥ ମହାନ୍ତି ''ପରଜା'' ଓ ''ଦାଦି ବୁଢ଼ା'' ପାଇଁ ପ୍ରେରଣା ପାଇଲେ ଏବଂ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ ତାଙ୍କୁ ଆମ ସମାଜ ''ଜ୍ଞାନପୀଠ'' ଦ୍ୱାରା ସମ୍ମାନିତ କଲା ଏବଂ କିଛିଦିନ ପରେ ତାଙ୍କ ଭଣଜା ସୀତାକାନ୍ତ ମହାପାତ୍ର ମଧ ସେହି ପୁରସ୍କାରଟି ପାଇଲେ, ତାହେଲେ ଆମ ସମାଜ ସଂସ୍କୃତି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟରେ Sartre ଙ୍କ "Bad Faith" ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ବୋଲି ଆଉ ଏକ ସଂକେତ ମିଳୁଛି । ଏହି ପ୍ରଶ୍ନ ମୋତେ ବାରମ୍ବାର ପଚାରିଥିଲେ ତ୍ରିଭେନ୍ଦ୍ରମ୍‌ର ସାହିତ୍ୟିକମାନେ । ୨୦୦୩ ମେ ମାସର ଶେଷ ସପ୍ତାହରେ ଏବଂ ମୁଁ ତାର ସନ୍ତୋଷଜନକ ଉତ୍ତର ଦେଇପାରି ନଥିଲି ।

ଏଥିରୁ ପୁଣି ଆଂଚଳିକ, ପାରିବାରିକ ଏବଂ ଜାତିଆଣ ''ଲବି'' / ଗୋଷ୍ଠୀ ସଂପର୍କରେ ଆଉ ଏକ ''ସଂକେତିତ'' ପ୍ରାପ୍ତ ହେଉଅଛି । ଗତ ଆଠ ବର୍ଷ ଏହି ଗୋଷ୍ଠୀ ଦିଲ୍ଲୀରେ ଏକ ତୁଳନାତ୍ମକ ସାହିତ୍ୟ ସଭାରେ ମତ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି ଯେ ଫକୀରମୋହନ ତାଙ୍କର ''ଛ ମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ'' ଉପନ୍ୟାସଟିକୁ ବଂକିମଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ''ବିଷବୃକ୍ଷ'' ଉପନ୍ୟାସରୁ ଆହରଣ କରିଛନ୍ତି । ସଂକେତଟି ହେଲା ଗୋପୀନାଥ ମହାନ୍ତି ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ଠାରୁ ମଧ ବଡ଼ । ଏଠାରେ ପାଠକମାନଙ୍କ ପାଖକୁ ''ସଂକେତକ'' ଟି ରାଜନୈତିକ ସ୍ତରରେ ପ୍ରବେଶ କରାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ଯେପରିକି ବୈଷ୍ଣବ ଧର୍ମକୁ ଜଗନ୍ନାଥ ମନ୍ଦିରରେ ପ୍ରବେଶ କରାଇବାପାଇଁ ତାଙ୍କୁ ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣ ବୋଲି କୁହାଗଲା । ଏହାଦ୍ୱାରା ଶ୍ରୀଯନ୍ତ୍ର ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ, ଦକ୍ଷିଣ କାଳୀକା ରୂପରେ ପୂଜିତ ଏବଂ ଇନ୍ଦ୍ରଭୂତି-ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କରାଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଚାରିତ ଏହି ଜଗନ୍ନାଥ-ସୁଭଦ୍ରା ତନ୍ତ୍ରକୁ ବୈଷ୍ଣବୀୟ ଖୋଳ ଭିତରେ ଢାଙ୍କି ଦିଆଗଲା । ''ସଂକେତକ''ର ଅପପ୍ରୟୋଗ କରାଗଲେ ତାହାର ସୁଦୂର ପ୍ରସାରୀ ସାମାଜିକ ସାଂସ୍କୃତିକ ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିବ ।

ନାଟକର ସଂକେତ / ଭାଷା ଏଠାରେ ପ୍ରମାଣ କରେ ଯେ ତାହା ଆମୋଦ-ପ୍ରମୋଦ ବିକ୍ରି / ପରିବେଷଣ କରୁଥିବା ଏକ ଶସ୍ତା ସାଂଗଠନିକତା ନୁହେଁ । କବିତା କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ / ଉପନ୍ୟାସ ଯେଉଁ ପ୍ରକାର ଅବରୁଦ୍ଧ ସାଂକେତିକ ଭାଷା ପ୍ରୟୋଗ କରେ, ନାଟକ ସେପରି କରେନାହିଁ । ନାଟ୍ୟ ପ୍ରତିଯୋଗୀତାରେ ବିଭିନ୍ନ ଅଂଚଳ୍ର ସଂକେତମାନଙ୍କ ସହ ଦର୍ଶକମାନେ ଯେପରି ସାମ୍ନା ସାମ୍ନି ହୁଅନ୍ତି, ତାହାକୁ ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ସାମାଜିକ-ସାଂସ୍କୃତିକ ଘଟଣା ବୋଲି ମଧ କୁହାଯାଇପାରେ ।

ମୁଁ ଆମ୍ଭେ ଓ ଆମ୍ଭେମାନେ
୧୦୫-ରସୁଲଗଡ଼
ଭୁବନେଶ୍ୱର - ୧୦